نبيل سليمان

الرواية العربية

رسوم وقراءات







الرواية العربية : رسوم وقراءات

نبيل سليمان

الطبعة العربية الأولى :يناير ١٩٩٩

رقم الإيداع : ١٨٤٨ /٩٩

الترقيم الدولى : I.S.B.N. 977-291-131-0



السلسلة الأدبية

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

المشرف العام

على السلسلة الأدبية

خيرى عبد الجواد

الجمع والصف الإلكترونى

مركز الحضارة العربية

تنفيذ : شريف على

٤ ش العلمين عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات

تليفاكس : ٣٤٤٨٣٦٨

نبيل سليمان

الرواية العربية
رسوم وقراءات



مقدمة

لاتفتأ الشكوى تعلو من مفارقة نقدنا للمنقود: إبداعات بلا غطاء نقدي، نقدٌ يتحدثن فيتمرى ويتعالى ويتقفّى الآخر - أي آخر - ويرطن.

ولعل ماهو أكثر جدية في هذه الشكوى يقوم في السؤال عن النقد التطبيقي، ليس فقط لأن النقد التطبيقي يحاول الوصال المنشود بين النقد والمنقود، بل لأنه أيضاً يؤسس النظري في النقد ويثريه ويوطّن القادم منه من الآخر - أي آخر.

وهذا الكتاب محاولة متواضعة فيما يخصّ الرواية من ذلك، وقد جاءت في قسمين:

الأول: وفيه قراءة قدمتها منذ عشر سنوات لاشتغال الرواية في سورية على الراهن والتاريخ خلال قرابة مئة عام. ثم تلت ذلك قراءة فيما تلا حتى الأمس القريب. وأردفت القراءتين بما لعله يعين في نسج غطاء نظري عبر التدقيق في أمر الرواية بين التاريخ والأسطورة.

وإذا كانت الفقرات الثلاث السابقة قد قامت على معايشتي المديدة لعشرات من الروايات، فقد حاولت الفقرات الثلاث التالية تلمّس الرسوم التي توفّرت لثلاث من التجارب الروائية المتميزة، وهي ماكان لعبد الرحمن منيف وحنا مينة وغادة السمان. وقد قام هذا التلمّس على معايشة مديدة أيضاً لإنتاج هؤلاء الكتاب.

الثاني: وفيه قراءة لتسع روايات، تعمدت أن يكون فيها للأصوات الجديدة نصيب كبير (أسامة غنم - فيصل حزتش - علي عبد الله سعيد - أميمة

الخشّ)، بحثاً عن المستمر مما تقدم هذه الأصوات، وعن المختلف فيها. كما تعمدت أن تكون روايات الآخرين من المخضرمين (غادة السمان ـ حيدر حيدر ـ جمال الغيطاني ـ خيري الذهبي ـ أديب نحوي) طازجة ومزامنة لما قدمت الأصوات الجديدة، بحثاً عن شواغل المشهد الروائي الآن.

وقد أشارت (العينة) إلى التجريب وترجيع الحداثي، وبأقلّ: ترجيع التقليدي، مما عرفت الرواية العربية من قبل. كما أشارت إلى إشكالية السيري والمرافعة، وإلى الهجس بالراهن والتاريخ والأسطرة، وإلى إضافات تعزز الانعطاف بالرواية العربية، مما يتواتر في العقد الأخير، نحو لقاء أكبر وعداً مع القرن الحادي والعشرين.

والأمر كذلك، هل لهذا الكتاب إذن أن يكون مساهمة في جلاء بعض الرسوم الهامة في المشهد الروائي العربي، وفي الوصال المنشود بين النقد والمنقود؟

نبيل سليمان

اللاذقية 1998

القسم الأول

رســوم

1 ـ الراهن والتاريخ في الرواية خلال قرن

لعل من المفيد ـ بدايةً ـ أن يُشار إلى ما تُتداول منه الشكوى من تسيب الحدود والقلقلة في حمولة الكلمة وفي توظيفها، ليس فقط بفعل تباين مواقع ومواقف من يستخدمها، بل تحت وطأة الأزمة المنهجية التي لابد من دفع ضريبتها ونحن نحدّث أدواتنا ونبلور مفاهيمنا قراءً وكتّاباً. وهذا ما جعل الخطوة الأولى في هذا البحث تأتي كمحاولة في الضبط.

ونبدا بالتأريخ (الهمزة فوق الألف) الذي هو عرض الأحداث وتوصيف الأحوال كما وقعت وثائقياً[1]. أما التاريخ ـ دون همزة ـ فهو خطوة تتقدم إلى التحليل والتعليل. وها هنا تتدخل الفلسفة والأيدولوجيا، الموقع والمنظور. ها هنا يأتي البعد الثالث: المستقبل، ولايكون ثمة فقط: الماضي والحاضر. ها هنا تأتي القوننة، ولعل هذا القول يكون أكثر تحديداً حين يتحدد القول في (الواقع).

فالواقع الذي نعني هو جماع العالم المادي بما في ذلك جوانية الإنسان واجتماعيته. في هذا المستوى نقول: الواقع الموضوعي، وملء العين: الواقع المادي والاجتماعي. وقرءاة وكتابة هذا الواقع هي التاريخ المعني، وليس كتابته فقط، ولكن ما معنى ذلك؟

ثمة من لا يرى التاريخ إلا في قراءته. وبعبارة تودوروف: ليس من تاريخ موجود في ذاته. بل تصوّر ما للتاريخ. فالتاريخ المطابق للحقيقة لاوجود مستقلاً له. إنه تجريد. فهو دائماً مرويّ ومدرَك من شخص ما.

من الحق أن تصَوراً ما للتاريخ قد يجافي حقيقته الموضوعية. لكن ذلك

لايرهن تلك الحقيقة بالتصور، فالتاريخ هناك، في الخارج، مثلما هو هنا: جواني، إنه موجود بذاته، له ماديته وموضوعيته وقوانينه، وأبعاد التاريخ الثلاثة: الحاضر والماضي والمستقبل لها جدلها، مهما تميزت تخوم لحظة عن الأخرى.

* * *

نستحضر ذلك كلّه ونحن نمضي إلى قراءة المشهد الروائي في سورية، من حيث صلته بالراهن والماضي، بالتاريخ. ولقد آثرنا استخدام كلمة الراهن بدلاً من كلمة الحاضر[2]، تعويلاً على انتساب هذا البحث إلى المشهد النقدي العربي المعاصر، وعلى كونه يشتغل في المشهد الروائي العربي المعاصر. ولعل ذلك لايزيد بلبلة الترادف في لغتنا النقدية، بل يعيّن القول في حقله الخاص.

لقد وصلنا إذن إلى الرواية. الرواية بما هي شكل للوعي، ينتسب إلى تصور ما للتاريخ. وبما هي تخييل ينطلق من منظور، من رؤية، ويحمل منظوراً أو رؤية. وقد لايتطابق دوماً المحمول مع المنطلق، مثلما قد لا يتطابق الزمن في الرواية ـ الزمن الروائي ـ معه خارجها. أو مثلما لا يتطابق المجتمع في الرواية ـ المجتمع الروائي ـ معه خارجها. فالناس والزمان والعلاقات والمكان، في الرواية، ليسوا نسخة عما في الواقع الموضوعي. ثمة درجة ما من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل، كفن، له آليته وقانونيته، المنطلقة من، والآيلة إلى الواقع الموضوعي، عبر الموشور، وليس عبر المرآة[3]. وها هنا، نعود إلى التاريخ بالهمزة وبدونها، ولكن بمصطلحات توماشيفسكي الذي يميز بين المبنى sujet والمتن fable، في الحكي / القص. فالمتن الحكائي هو تقديم حدث ما كما وقع، أما صياغته الفنية فهي المبنى[4].

نحن الآن في عام 1987 نخوض في حديث الراهن والتاريخ في الرواية في سورية، فهل ثمة تحديد أكبر لما تقدم؟

هل يعني الراهن أن تقول الرواية فيما نعيش هذه السنة، أم منذ مطلع الثمانينات حتى اليوم مثلاً؟

ماذا يعني ذلك إن نُشِرَتْ هذه السنة رواية سبق لصاحبها أن كتب عن راهن في حينه، عن راهن آخر يعود إلى خمس عشرة سنة خلت، لكن الكاتب لم يتمكن من نشر الرواية إلا هذه السنة؟

ماذا يعني ذلك حين يأتي قارئ بعد عشرين سنة لينظر في رواية عن راهننا، أو يحاول مثل هذه المحاولة التي لهذا البحث؟

إن رسم التخوم بين الجزء والكل، بين الراهن والتاريخ، أو بين الجزء والجزء، بين الراهن والماضي مثلاً، لاينبغي أن يحمل على محمل القطع، بل على محمل إجرائي من جهة، وعلى محمل الجدل من جهة أخرى.

ليس الراهن غير واحد من الأبعاد الثلاثة للتاريخ كما رأينا. ولأن التاريخ ليس مقفولاً ولا جامداً، فسوف يغدو هذا الراهن حركة ما من الماضي، حين يكون المستقبل الذي ننتظر قد غدا راهناً، ويكون التاريخ قد فتح صفحة جديدة في كتاب المستقبل.

كل راهن سوف يغدو ماضياً. كل مستقبل سوف يغدو راهناً، فماضياً. وتلك حركة التاريخ موضوعياً إلى الأمام.

* * *

في هذا البحث الذي يدرك أنه ينتسب إلى عام 1987، وإن كان يطمح أن يبقى فيه ما يخاطب عالم الألفين ـ الذي لم يعد بعيداً على كل حال ـ سوف يكون النظر إلى الراهن في الرواية في سورية على أنه ما يتصل بما نعيشه في الزمن والزمان اليوم، ولسنوات خلت، تعود إلى مطلع السبعينات وحسب في الزمن، وإن كان فيها ما ينتسب في الزمان إلى عشرة عقود أو عشرة قرون خالية. وسواء أكان تاريخ نشر العمل متوافقاً مع معلوماتنا عن تاريخ كتابته أم

متقدماً عليه، فالعهدة على تاريخ النشر حين لا تتوفر المعلومات، مع احتمال اختلاف بعض القول حين تتوفر، لنا أو لمن سيأتي بعدنا. كما أن العهدة على ذلك الخطاب (الموشوري إن صح التعبير) فيما بين العمل والواقع، بحسب ما يتوفر لنا من الإحاطة بكل منهما.

وقد جرى اختيار مطلع السبعينات ليس فقط لأن الراهن جزء يسير زمنياً من التاريخ. بل لأن الزعم هنا هو أن كافة المعطيات السياسية والاقتصادية والثقافية... كافة المعطيات الزمنية والزمانية التي طرأت أو برزت مع قدوم السبعينات لا تزال تفعل فعلها في هذه اللحظة التي ينجز البحث فيها. بينما تهمشت أو توقفت معطيات أخرى تعود إلى ما قبل ذلك مما كان يرسم العلامات الأساسية لمرحلة أو مراحل سابقة.

رسم تخوم الراهن إذن لا يقوم في زعمنا على تحديد رقم عتيد، ولا على تحديد جيل ـ خاصة أن النظر إلى الراهن، في لحظة ما من لحظاته، يداخل الأجيال ويربك النظر ـ بل يقوم على راجحية ما لمعطيات، وتباين ما بين مرحلة ومرحلة. ولا يخفى ما قد ينطوي عليه ذلك من تجوّز، حيث قد تُنْسَبُ إلى معطى ما قيمة أقل أو أكبر، أو يجري إغفال أو مبالغة، كما لايخفى الإحراج الذي يواجهه مثل هذا البحث في الأعمال التي تنسرب ما بين تخوم الماضي والراهن، أو الراهن والمستقبل، أو الماضي والراهن والمستقبل... وذلك وسواه مما لم نذكر ليس غير واحدة من ضرائب العمل في (الراهن). وأخيراً نشير إلى أنه سوف تمرّ بنا رواية ما، تعاملت مع راهنها الذي بات بالنسبة إلينا ماضياً.

مثل هذه الرواية التي تنقلنا إلى الماضي، ليست كمزامنتها التي آثرت أن تعود إلى ما وراء راهنها، إلى ماض أبعد بالنسبة إلينا. والعملان معاً هما نموذجان من الرواية التاريخية التي نفهم، والتي نميل إلى التمييز بين مايلي بصددها[5]:

1 ـ رواية المتن بلغة توماشيفسكي، أو الرواية التأريخية (بالهمزة) والتي يكون نسبها إلى الفن الروائي واهياً، وتعنى بتسجيل الأحداث والأحوال كما هي. وهذه الفئة هي واحدة من فئات تصنع شبه الرواية التاريخية.

2 ـ أما سائر فئات الشبه فينظمها واحد أو أكثر من مثل هذه العناصر: التجريد الزماني، والذي ينعكس سلباً لابد في المكان ـ الإقبال على غرائب وشواذ المرحلة المعنية، إقبالاً يصل ببعضهم حدّ التماهي بلغة تلك المرحلة، مهما كان النأي عن لغة زمانه ـ تكديس الوقائع وعبادتها بديلاً للالتصاق بالحياة الشعبية من تحت ـ أو العكس: ازدراء الوقائع والمبالغة في الالتصاق بالحياة الشعبية ـ إضفاء المسحة الشاعرية على العمل هرباً من الملموسية والتعيّن.

3 ـ الرواية التاريخية التي تعود بنا إلى ماض ما، قريب أو بعيد، وتنطوي على رؤية ما بقدر ما تؤسس نفسها في فنها، في الفن الروائي.

4 ـ الرواية التاريخية التي قد تعود بنا إلى ماض ما، أو تخاطب الراهن او المستقبل، الرواية التي تخاطب التاريخ بقدر ما تؤسس نفسها في فنها.

وسوف نعود في الخطوة الثالثة من هذا البحث إلى بعض التفصيل في ذلك وفيما سبقه أيضاً، بعد أن نحاول في الخطوة التالية قراءة المشهد الروائي في سورية على ضوء ما تقدم.

البدايات الجنينية:

تقترن البدايات الجنينية للرواية في سورية بإقبال الكاتب على راهن مجتمعه، يمتح منه، يصوره، يخاطبه. وسواء تجاوز المرء أم لم يتجاوز الإشكالية الجغرافية التي يحيل عليها اسم سورية في تلك الفترة أواخر القرن الماضي وبدايات القرن الحالي، فإن دلالة تلك البدايات الجنينية واحدة، وهي أن الخطوة الروائية الأولى في سورية كانت باتجاه الراهن، باتجاه الواقع الاجتماعي الذي تحايثه. وإذا كان لابد للمرء من كثير أو قليل من التجوز حتى ينسب

تلك البدايات الجنينية إلى الرواية، إلا أنها على كل حال، كانت بتطويعها النثر، ودفعها لغة الكتابة باتجاه الراهن، ومحاولة القص والتخييل، خطوةً ماهدةً نحو الرواية في سورية.

أولى البدايات كانت على يد فرنسيس مراش الذي أصدر (غابة الحق) عام 1865، ثم أصدر (در الصدف في غرائب الصدف) عام 1872. وقد حكم هذين العملين النزوعُ الإصلاحي لعلل المجتمع التي يعاين الكاتب ويكابد. بل إن هذا النزوع ليطغى في العمل الأول إلى حدٍّ تأتي معه المسحة الإرشادية والخطاب الوعظي على المحاولة الفنية المتواضعة في القص والتطويع اللغوي والتخييل. بينما يتخفف العمل الثاني من ذلك نسبياً بفعل عامل الإدهاش والطرافة.

ثانية البدايات كانت على يد نعمان القساطلي الذي التفت إلى الحياة البدوية في سورية وفلسطين، في عمله الأول (مرشد وفتنة) عام 1880، بينما تابع في عملية التاليين، إقبال مراش على الراهن بدوافع مماثلة ولأهداف مماثلة. ففي (الفتاة أمينة وأمها) الصادرة عام 1880 أيضاً، وفي (أنيسة) الصادرة عام 1881 تعرية ونقض السائد في علاقة الرجل بالمرأة، في البنية الاجتماعية الأساسية: الأسرة، من خلال تصوير إرغام المرأة على الزواج ممن لاتحب. وعبر ذلك، تصوير الصراع بين جيل الشيوخ المكرّس للسائد والمتشبث بالموروث، وجيل الشباب المتطلع إلى الانعتاق والانطلاق.

مرة أخرى هو النزوع الإصلاحي لعلل المجتمع التي يعاني الكاتب ويكابد. وهذا الذي طبع ما سبق إليه فرنسيس مراش وإن بسنين معدودة، سوف يطبع الخطى التالية، سواء من مجايليه أو من اللاحقين. ومثل هذا النزوع طبع أيضاً الخطى التالية، فطغيان المسحة الإرشادية والخطاب الوعظي على محاولة القص والتطويع اللغوي. هو ما نجده لدى عبد المسيح انطاكي عام 1903 في (فتاة اسرائيل)، أو مع شكري العسلي عام

1907 في (فجائع البائسين) وفي (نتائج الإهمال) عام 1913، أو مع رفيق رزق سلوم في (أمراض العصر الجديد) عام 1909، وأخيراً مع ميخائيل الصقال في (لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر) عام 1911، وفي (العبر) عام 1911.

وإذا كان مجيء الخطوة الروائية الأولى وحده على يد مراش الحلبي، يستدعي من أبناء حلب وقفة خاصة مع تراث هذا الرجل، رغم طول الانتظار،فإن مجيء خطوة أخرى على يد الصقال لممّا يعزز الدعوة. وإنه لأمر حريّ بالتفكير مثلما يبعث الاعتزاز أن تكون لحلب هذه الريادة في الرواية مثلما كانت لها تلك الريادة في النقد الأدبي على يد قسطاكي الحمصي. والذي كان هو الآخر حارّ الإقبال على راهنه الثقافي، حتى عندما كان يعود إلى التراث.

والأمثلة التي ذكرنا تؤكد إذن على اتجاه الخطوة الروائية الأولى في سورية نحو الراهن الاجتماعي، بكل ما يتلبس عادة الخطوة الأولى للطفل وهو يتعلم المشي. أما مع الخطوة الروائية التالية فقد اختلف الأمر، رغم أنها لازالت خطوة الطفل الثانية وهو يتعلم المشي، ليس بنفسه هذه المرة وحده، بل بعون - أو بعون أكبر - من المناخ الثقافي العربي وغير العربي.

لقد أخذ معروف الأرناؤوط منذ أواخر العشرينات يقدم رواياته التي تمتح من التاريخ العربي الإسلامي فظهرت له (سيدة قريش) عام 1929 و (عمر بن الخطاب) عام 1936 و(طارق بن زياد) عام 1941، وفاطمة البتول عام 1942. وعلى الرغم مما جرت عليه العادة من قراءة التقفي في خطوة الأرناؤوط لجرجي زيدان، إلا أن الأرناؤوط سار بالرواية لغة وبناء وتخييلاً ونهلاً من معين تاريخي محدد، أبعد مما تحقق لجرجي زيدان. ومما يبعث على التأمل أن كتاب الرواية في سورية، الذين صار الأرناؤوط لحظة من موروثهم القريب والمتميز، لم يتوقفوا عنده ولم يتابعوا ريادته.

وهذا ما يجعل المرء يسجل أن الرواية في سورية، خلال نشأتها وبتطورها اللاحق حتى يومنا هذا، لم تكد تعرف إلا مع الأرناؤوط ما عرفته الرواية في مصر مثلاً، أو في مظانها الأوروبية، من الالتفات إلى الوراء، كثيراً أو بعيداً، إذ لم يكن التاريخ العربي الإسلامي، أو تاريخ المنطقة السابق على ذلك، غير نبع وانٍ ومحدد من ينابيعها الأخرى، وهذا ما سيتأكد عما قليل.

لقد ظهرت في مرحلة الأرناؤوط أيضاً أعمال شكيب الجابري، ابتداءً من (نهم) عام 1937، إلى (قدر يلهو) عام 1939، ومع فجر الاستقلال جاءت (قوس قزح) عام 1946. لكن الجابري يمّم شطر أوروبا، وإن كان بمعنى ما لم يغادر راهنه الاجتماعي. (مرة أخرة تأتي من حلب نقلة مفصلية في تطور الرواية في سورية تتخفف فيه مما تلبّس البدايات الجنينية، وإن بات عليها في مرحلة لاحقة أن تتخفف مما تلبس خطوتها هذه). وفي المسار نفسه، مع فجر الاستقلال تأتي أعمال خير الدين الأيوبي من (قصر الجماجم) عام 1944، إلى (السلوان الكاذب) عام 1945، إلى (عفاف) عام 1984، إلى (قلوب) عام 1950. وبدا أن الرواية في سورية، مع قدوم الخمسينات، تقبل على مرحلة جديدة، مغادرة عهد البدايات الجنينية عبر مسارين، أولهما في التفاتة الأرناؤوط إلى التاريخ ا لعربي الاسلامي، وثانيهما في متابعة الجابري لإقبال الرواد على الراهن الاجتماعي، هذه المتابعة التي راحت تتقدم ببطء ولكن بقوة منذ الخمسينات. على أن تلك المغادرة لعهد البدايات الجنينية، لم تكن في المشهد الروائي التالي نهائية، إذ سوف تطالعنا كل حين أعمال ترجّع صداه، نشازاً في عموم المشهد الذي راح لحن النجاحات يصدح فيه أجمل وأقوى، خاصة منذ السبعينات.

* * *

أهلّت الخمسينات برواية تمتّ بنسب ما إلى معروف الأرناؤوط، هي (أروى بنت الخطوب) لوداد السكاكيني والتي ظهرت عام 1950

وفي مستهل العقد الثاني ظهرت رواية (نرسيس) لأنور قصيباتي (عام 1962) عائدة بنا إلى التاريخ اليوناني، كما تخاطب ما كان يعصف بالمثقفين من رياح الوجودية.

هاتان الروايتان سوف تظلان في حدود علمي وحيدتين في الالتفاتة التاريخية لكل منهما[6] وسواء صح ذلك، أم تكشف المشهد عن عدد من الشقيقات ـ فالتوثيق هنا مثله في المجالات الأخرى، مازال بدائياً ـ فإن الدلالة تبقى قائمة في عزوف الرواية في سورية عن العودة البعيدة إلى الماضي. من جهة أخرى، وأهم، ظهرت عام 1954 رواية حنا مينه الأولى لتفتح صفحة جديدة، يهمنا منها هنا مخاطبتها الراهن الخمسيني عبر عودة إلى عقد خلا ونيف، إلى أجواء الحرب العالمية الثانية في اللاذقية. إنها خطوة جديدة في مخاطبة الراهن إذ لم تكن الأعمال السابقة لتقيم مثل هذا الفاصل الزمني، رغم محدوديته، بينها وبين راهنها ومحيطها.

في خطوة حنا مينه هذه بدأت إذن التفاتة تاريخية من نوع آخر، سوف تظل تلازم إنتاجه وتتعمق، كما ستحذو حذوها أعمال لاحقة عديدة. تلك كانت: المصابيح الزرق. وبعدها، تأخرت (الشراع والعاصفة) في الظهور حتى عام 1966، بسبب من ظروف الكاتب منذ عهد الوحدة السورية المصرية. وفي رواية حنا مينه الثانية هذه أيضاً تلك العودة التي كانت في (المصابيح الزرق) زمناً ومكاناً. وفي عام 1969 صدرت (الثلج يأتي من النافذة)، لتعود قرابة عقد إلى ما قبل تاريخ صدورها، إلى عهد الوحدة السورية المصرية، حيث جرت ملاحقة الشيوعيين السوريين، واضطر بطل هذه الرواية مثل كاتبها إلى الفرار خارج سورية. وسوف تلي هذه الروايات أعمال أخرى لكتاب وكاتبات يكون فضاؤها خارج سورية، وبعضها يقوم على حالة الاضطهاد التي قامت عليها (الثلج يأتي من النافذة).

ومثلما كانت (المصابيح الزرق) خطوة جديدة في مخاطبة الراهن عبر ترك فاصل زمني دون مادتها، والالتفات إلى مرحلة أخرى سابقة، إلى ما قبل الراهن، جاءت (العصاة) لصدقي اسماعيل عام 1964، ولكن لتجعل الالتفاتة أبعد وأطول، ولتطرح بالتالي مسألة الماضي، مسألة التاريخ أساساً، على نحو أشمل. فقد عاد صدقي اسماعيل إلى أواخر العهد العثماني، ليبدأ من هناك محاولته في التأرخة الروائية لنصف قرن من التشكل الاجتماعي عبر الوسيلة الروائية الأليفة والشهيرة: الأسرة. وسوف يكون علينا أن ننتظر قرابة العقدين قبل أن تظهر رواية أخرى لها مثل هذا الطموح، وتطرح على نفسها مثل هاته المهمة، وأعني رواية (الوباء) لهاني الراهب.

لقد انفتح الباب إذن على لهجة جديدة في مخاطبة الراهن، عبر المسوح التاريخي للرواية. وليس المهم من بعد أن تكون الالتفاتة إلى الماضي عقداً أو عقدين. فهي على كل حال لن تتجاوز أواخر الفترة العثمانية. إلا فيما ندر. هكذا ظهرت (ثائر من بلدي) لمحمد ابراهيم المرجاني عام 1965 لتمتح من اسكندرون قبيل إلحاقها بتركيا، وظهرت (الفهد) لحيدر حيدر[7] لتعود بنا إلى فجر الاستقلال، ثم ظهرت روايتا فارس زرزور (لن تسقط المدينة) و (حسن جبل) عام 1969، لتعودا بنا إلى مقاومة الاستعمار الفرنسي في بدايته، وأثناء الثورة السورية الكبرى. ولئن كان الكاتب قد حقق في هاتين الروايتين امتيازاً روائياً مبكراً في هذا الباب، فإنه في (الأشيقاء والسادة) التي متحت من عقود الاستعمار أيضاً قد تراجع عن ذلك الامتياز.

على نحو آخر جاءت مخاطبة أغلب النتاج الروائي في الخمسينات والستينات لراهنه، أقرب زمناً، أكثر سخونة ومباشرة، لكأنما الكاتب يمتح من اللجة، ويكتب فيها، ويخوض فيها، دون أن ينتظر حتى تهدأ، أو حتى يلتقط أنفاسه. هكذا تواترت في الخمسينات أعمال عماد تكريتي، عبد السلام العجيلي، أديب نحوي، وداد سكاكيني، سلمى الحفار الكزبري، كوليت

خوري، هيام نويلاتي، ع. آل شلبي، نزار مؤيد العظم. ثم جاءت الستينات بزخم أكبر لبعض أولاء، ولآخرين في رأسهم مطاع صفدي، هاني الراهب، فاضل السباعي، جورج سالم، جورجيت حنوش، أميرة الحسني، قمر كيلاني، وليد اخلاصي، وليد مدفعي، محمد الراشد، عبد الإله يحيى، شكيب الجابري..

ولقد تميز الخطاب الذي انطوت عليه هذه الأعمال على نحو خاص باستئثار جانب بعينه من الراهن الذي متحت منه وظهرت فيه واتجهت إليه، هو جانب المعاناة الوجودية لشريحة من المثقفين، على شتى المستويات الفكرية والسياسية والجنسية والعاطفية.. وتوزع غالباً أبطال هذه الروايات بين موظف وطالب وأديبة ومهندس وطبيب وفنان..

ومن اللافت هنا أن النقلة الأساسية في تجديد وعصرنة اللعبة الروائية في سورية قد كانت بفضل أبرز الأعمال التي حملت ذلك الخطاب، وخاصة أعمال مطاع صفدي، وليد اخلاصي وهاني الراهب. أما الأعمال الأخرى التي أقبلت على معاناة شرائح المجتمع الأخرى، وهي في الغالب شرائح البورجوازية الصغيرة، فقد كانت تجتهد في التقنية التقليدية التي غلبت على ذلك الخط الذي رأيناه يمتح من مادة تناءت عن الراهن. وقد تميزت هنا أعمال أديب نحوي، وليد مدفعي، صباح محي الدين.. لكنها ظلت في أحسن الحالات مقاربة لما حققته الأعمال الأخرى التي اختارت الحمولة التاريخية، وهي لم تستطع بالتالي في التقنية التقليدية تحقيق مثل النقلة التي حققتها تلك الأعمال التي أقبلت على راهنها، سوى التفرد الذي كان لعبد السلام العجيلي. فعلى يد هذا الكاتب، مثلما على يد حنا مينه من الخط الروائي الآخر، تبلور قوام التقنية التقليدية في الرواية، على ما بين الكاتبين في أكثر من مستوى.

* * *

مع قدوم السبعينات يكون للرواية في سورية منعطفها الحاسم، إذ يخصب العطاء، تطلع أسماء جديدة، تترسخ أقدام بعض من سبقوا، تتنوع التجارب، يصلب العود ولا يغدو من المبالغة أو الوهم في شيء أن يذهب المرء إلى أن أعمالاً قد شقت طريقها قدماً في المشهد الروائي العربي والعالمي.

ومن زاوية هذا البحث، تعززت ترسيمة المرحلة الراهنة على النحو التالي:

* طغيان الأعمال التي تعود بنا إلى مرحلة ما مضت من تاريخنا القريب، قبل السبعينات، وقلّ من تجاوز بذلك أواخر العهد العثماني، أو من وصل ذلك وصلاً أساسياً في بنيانه الروائي، بالراهن.

* الأعمال المقبلة على الراهن بسبعيناته وثمانيناته.

وفي الأعمال التي ينظمها المحور الأول من هذه الترسيمة نرى:

آ ـ روايات تعود بخاصة إلى فترة ما بين الحربين العالميتين، بعد أو قبيل خروج العثمانيين ودخول الفرنسيين، حيث كانت ثمة إعادة ما لتشكل المجتمع. وفي رأس الكتّاب الذين نحوا هذا المنحى جاء حنا مينه في: المستنقع، بقايا صور، الشمس في يوم غائم، (المصابيح الزرق... حتى القطاف).

لقد غطت روايات حنا مينه المفاصل الأساسية في حركة المجتمع منذ العشرينات، ونمّت بنفسها، كذات مستقلة، عن رؤية تاريخية، فضلاً عن مواءمة ما نمّت عنه مع رؤية الكاتب نفسه، وهو ما لم يتأتّ لبلزاك في حينه. وما قاله أحدهم ذات يوم بصدد (الشراع والعاصفة) ينسحب على أغلب أعمال حنا مينه، سواء ما خاطب منها ما قبل أو ما بعد الحرب العالمية الثانية: «وإني لأتساءل كيف يمكن فهم أو إعادة كتابة تاريخنا المعاصر، في فترة الحرب العالمية الثانية، بمعزل عن قراءة «الشراع والعاصفة»؟»[8].

ومن هذه الأرومة جاءت أيضاً (الاغتراب) لهلال الراهب، و (مفترق المطر) ليوسف المحمود، التي انتزعت مكانة هامة في المشهد الروائي قلّ أن

توفرت لغير يوسف المحمود من أصحاب الواحدة الذين يزيدون عادة في تشتت وإرباك المشهد الروائي. لقد عاد هلال الراهب إلى أبعد مما عاد إليه صدقي اسماعيل، وسار بمادته التاريخية مساراً روائياً أنضج حتى مشارف الخمسينات. أما يوسف المحمود فقد قدم لوحة روائية شديدة الخصوصية والتميز والغنى، تصطخب فيها عشرات الشخصيات في تلك العزلة التي من ألف عام لريف الجبال المتاخمة للبحر، وفي محاولة اليقظة الأولى من تلك العزلة، طوال العقود الأولى من هذا القرن.

ومثلما طرحت جل أعمال حنا مينه، كذلك طرحت (مفترق المطر) إشكالية السيرة الذاتية والرواية. وإذا كان حنا مينه ويوسف المحمود قد استطاعا أن يجترحا الحلول الفنية لهذه الإشكالية، فقد أخفق آخرون إخفاقاً أتى أحياناً على مصداقية انتساب أعمالهم إلى الفن الروائي. وخير من يمثل ذلك كاظم الداغستاني في (حكاية البيت الشامي الكبير) و (عاشها كلها)[9].

في عمله الأول، تفرد الداغستاني بالغوص في القرنين الثامن والتاسع عشر، فيما تابع عمله الثاني مجرى العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن. والعملان تاها بين السيرة الذاتية والتأريخ على نحو ترك دون غطاء فني رؤيته التقدمية لتصدع العلاقات الإقطاعية الرجعية عبر تصدع الأسرة. ومثل هذه الرجعة إلى البدايات الجنينية للرواية في سورية سوف تطالعنا في أعمال صلاح مزهر (ثوار من بلدي) وسلامة عبيد (أبو صابر الثائر المنسي مرتين)، ومحمد ابراهيم العلي (الطغيان).

والخليط من السيرة والتأريخ لا يسفر عن رواية ولا عن تاريخ. وكما ذهب لوكاتش، على الكاتب حين يبتغي إعادة خلق ذلك الواقع الذي كان في السيرة الروائية أو الرواية السيرية، عليه أن يعيد صياغة سياق الحياة بكامله، عليه أن يبني مادته من جديد، وقد يقود ذلك إلى إعادة بناء تفاصيل وثائقية حسب مقتضيات عملية البناء الجديد. فليست المسألة فقط سوق التفاصيل

رغم صحتها، مثلما هي ليست مجابهة الراهن بأمثولات الماضي، مهما حسنت النية.

هذا النوسان الفني الحاد الذي مثلنا له بعملي الداغستاني، سوف يطالعنا، كما أشرنا من قبل، مراراً في غمرة الإنتاج الروائي الذي فاضت به السبعينات خاصة. ولئن كان المشهد الروائي يفسح في بداياته الجنينية لمثل تلك الأعمال، فإن الأمر لم يعد كذلك منذ أخذ هذا المشهد يستقيم في الستينات، وبخاصة منذ السبعينات. وينبغي التنويه هنا بما كان في البدايات الجنينية التي رأينا من إقبال على راهنها، وما في العودة إلى تلك البدايات من اختلاط أمشاج التأريخ بالسيرة الذاتية.

ومن الأعمال الأخرى التي تنتظم أيضاً في هذا المحور ما قدم خيري الذهبي في (ملكوت البسطاء) وبشير فنصة في (برج الصمت) ونسيب الاختيار في (سقوط الفرنك).

رواية الذهبي وحدها من سائر الأعمال التي عادت بنا إلى تلك العقود المبكرة من تاريخنا الحديث، تطمح إلى تحديث اللعبة الروائية وتبارح التقنية التقليدية، لتأتي على مستويين: الأول يدور في إطار الحرب العالمية الأولى، والثاني في إطار راهن الزمن الروائي: الثلاثينات. وقد أفضى ذلك إلى بناء مزدوج، قصة داخل قصة، يعلن سقوط الماضي الأكثر عفناً، وانتهاء المرحلة العثمانية، وإنتاش البذرة البورجوازية التجارية بالتساوق مع استقرار الأمر للاستعمار الفرنسي.

على نحو آخر، مخلص للبناء الأليف في الرواية: القص، السرد، بناء المشاهد المتتالية، التأزيم المتصاعد، إلى آخر ما يرسم عادة التقنية التقليدية، على هذا النحو جاءت (سقوط الفرنك) تحمل في عودتها إلى أواخر الثلاثينات إبان الأزمة الرأسمالية العالمية وانعكاساتها المحلية، تحمل امتيازها الخاص في إقبالها على تصوير وضع الطبقة العاملة والصراع الطبقي في الريف والمدينة، وجنينية الوعي الفردي والعام، والصراع الوطني ضد المستعمر، كل ذلك من منظور

تقدمي تاريخي في شفافية بعيدة عن الشعارية. ولم تبعد عن ذلك كثيراً (برج الصمت) وإن خاتلها ما يخاتل كثيراً الرواية التاريخية حين يشغلها البحث في وقائع الماضي عما يؤيد نظر صاحبها في راهنه،كما هو الأمر خاصة في الأعمال التي تنتسب إلى الواقعية الانتقادية.

ب ـ كما نرى في الأعمال التي ينظمها المحور الأول من الترسيمة التي قدمنا، روايات عادت بنا إلى الخمسينات والستينات أي إلى ما تلا الاستقلال حتى ما تلا هزيمة حزيران ـ يونيو 1967 بمعزل عن دلالة التحديدات الرقمية الصارمة في بحث من هذا النوع.

العودة هنا كانت إلى تلك المراحل التي أخذ فيها الاستقلال يفعل، وصولاً إلى فعل الهزيمة الحزيرانية الذي يرسم ما اعتمدناه هنا من تمييز لمرحلة جديدة، ما زالت معطياتها حارة وفاعلة، فضلاً عن توالدهما. وتلك كما سبقت الإشارة هي تخوم الراهن المعينة هنا.

والأعمال المعنية في هذه الفقرة ترسم صوراً شتى للبرجوازية الكبيرة والمتوسطة، في الريف والمدينة. ويأتي في الغالب عين الحامل الذي رأينا منذ البدايات الجنينية، وأعني: الأسرة والعلاقة بين الرجل والمرأة، ومثلما مرّ بنا قبل قليل الترجيع الفني لدى بعضهم لما كان في البدايات الجنينية، نرى ها هنا لدى هيام نويلاتي وأم عصام في (أرصفة السأم) وأحمد داوود في (حبيبتي يا حب التوت) ومحمد ابراهيم العلي وسلمى الحفار الكزبري[10]، على الرغم من تباين منطوق هذه الأعمال بين نزوع إلى تأييد من هم فوق أو العكس أو تعثر الصعود البورجوازي الصغير. وما يعنينا من مثل هذه الأعمال اليوم لا يعدو الزاوية التوثيقية. ما يعنينا هو تلك الأعمال التي استطاعت الوقوف بما بينها من تفاوت. وفيها نرى:

* معرضاً روائياً ـ إن صح التعبير ـ للبورجوازية العليا. نمثل له بنموذجين متميزين في تقنيتهما التقليدية، متناقضين في الموقف. الأول هو (الخيول) لأحمد

يوسف داوود الذي صور تقهقر الاقطاع في أعقاب الاستقلال، وتقدم البورجوازية التجارية الربوية المدعمة بالأداة القمعية. والنموذج الثاني هو (قلوب على الأسلاك) لعبد السلام العجيلي الذي عاد إلى عهد الوحدة السورية المصرية 1958 - 1961 عبر حامل أساسي هو علاقة الرجل بالمرأة. والعجيلي لم يقفل الباب على المشروع البورجوازي رغم انتكاسته في ذلك العهد. ومن أجل ذلك طرح التعايش الطبقي وصراع الأجيال بديلاً للصراع الطبقي.

* كما نرى معرضاً روائياً - إن صح التعبير مرة أخرى - للبورجوازية الصغيرة في صعودها وانتكاستها وقلقها، والتشكل الجديد لشرائحها الدنيا، حيث يعبق النفس الوجودي والتمركس، وتبرز مسألة الريف والمدينة، والتحزب، وبعامة، يدفق الخطاب الروائي عبر محاولات شتى في تحديث وعصرنة اللعبة الروائية.

فحسيب كيالي في (حلاق الحارة) ينعي العصر الذهبي للحرفيين، إبان الاستقلال، مقابل التفاقم المبكر لداء الكَلَب البورجوازي. والكاتب نفسه في (أجراس البنفسج الصغيرة) يعري شريحة الموظفين من البورجوازية الصغيرة المدينية في الستينات. ويوفر الكيالي لكتابته تلك النكهة الخاصة التي تميز بها، والتي تلتقي في تطويعها لغة الحكي في النص لتغدو أقرب إلى لغة الحكي خارج النص، مع تجربة أديب نحوي وتجربة يوسف المحمود. كما تلتقي تجربة كيالي والمحمود فيما يحقق لهما امتيازاً خاصاً في المشهد الروائي العربي عامة، وأعني ذلك النوع من الكاريكاتير، ذلك النوع (الساتير) الذي يندر وجوده في الرواية العربية، ولايرقى إلا لماماً إلى ما بلغه على يد الكيالي والمحمود.

بالإضافة إلى أعمال حسيب كيالي تأتي (من يحب الفقر) لعبد العزيز هلال في هتكها للبورجوازية المدينية العقارية التجارية، وتأتي (النوافذ المغلقة) لبشير فنصة في هتكها للبورجوازية التجارية المتسترة بالدين. وفي الرواية الأخيرة تأتي النهاية على الشريحة الطبقية التي تصورها. وها هنا يتلاحم

التساؤل حول مدى وصدق الرؤية التاريخية في زمان محدد ومكان محدد، إذ لايكفي أن تكون الرؤية تقدمية وهي تغامر وتتبصر في الراهن وتستشرف، حتى تكون لها مصداقيتها. ألم يسر الواقع باتجاه آخر خلال سنوات قليلة، حيث عادت تلك الشريحة لا لتلتقط أنفاسها وحسب، بل لتهاجم وتتمترس وتتخلّق وقد غدت أكثر خبرة؟ ماذا يعني ذلك بالنسبة للرواية؟ هل يكفي القول إنها تخاطب تاريخياً مستقبلاً آتٍ لاريب فيه مهما تباعد ومهما خالفت التوقعات الراهن وأفقه القريب؟ هل تبدو قراءة عبد السلام العجيلي للتاريخ في (قلوب على الأسلاك) سواء اتفقنا معها أم عارضناها أكبر صدقاً وأبعد عمقاً؟

ثمة كتّاب آخرون في هذا المعرض الروائي للبورجوازية الصغيرة، سوف يقبلون خاصة على مثقفيّ هذه البورجوازية، ليرسموا من خلالهم هذه اللحظة أو تلك من سيرورتها وصيرورتها. ويبرز ذلك في الروايات التي تمفصلت بهذا الشكل أو ذاك وإلى هذه الدرجة أو تلك، على حرب 1967 مثل (الأيام التالية) لنصر شمالي، (قارب الزمن الثقيل) لعبد النبي حجازي، وصولاً إلى (ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب، وأخيراً ـ وليس آخراً ـ إلى (المد والجزر) لعبد الكريم ناصيف. كما يبرر ذلك الإقبال على المثقف كبطل روائي في أعمال ذات طبيعة أخرى مثل (الجائع إلى الإنسان) لـ ع. آل شلبي، (اللا اجتماعيون) لفاررس زرزور، (غرباء في أوطاننا) لوليد مدفعي، (أحضان السيدة الجميلة ـ وأحزان الرماد) لوليد اخلاصي، وصولاً إلى قمة هذا المعرض الروائي في (الزمن الموحش) لحيدر حيدر.

ويلاحظ أن الأعمال التي اختارت حاملاً روائياً آخر، كالأسرة في (رياح كانون) لفاضل السباعي أو الفلاح في (الأبتر) لممدوح عدوان أو المدينة في (اعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب) لمحمد ملص، كانت نزرة. وتتميز فيها وفي مجمل هذا المعرض الروائي التجربة الفنية الطموح لمحمد ملص في روايته هذه. كما يذهب مشروع تحديث التقنية الروائية بعيداً،

متماهياً تارة بالتقنية التقليدية فيما قد تصح تسميته بتقليدية الرواية الحديثة كما لدى بديع حقي، أو مخلصاً للحداثة ومبرزاً فيها كما لدى حيدر حيدر وهاني الراهب ووليد اخلاصي.

لقد غلب على هذا المعرض الروائي البطل الفرد الطامح المهزوم، الموسوم بالوجودية أو القومية أو التمركس أو الماركسية، ذلك البطل الفنان أو الكاتب أو المحامي أو الضابط أو الموظف، المناضل أو الانتهازي، الطالع من أزقة المدن أو القادم من الأرياف... وعلى ذلك البطل ترى دائرة الصعود البورجوازي الصغير تدور، فترى المعرض الروائي أشبه بمراثي، تنقفل على التردي أو الدمار أو إنجاز الانتساب إلى (فوق). وفي غمرة ذلك تصدح نغمة انتهاك المحرمات السائدة، الجنسية خاصة، والسياسية أحياناً. وتتوزع هذا المعرض الروائي ـ أو تتماهى في بعض نماذجه ـ المواقف الوجودية والتقدمية.

* وآخر ما نرى من ألوان هذا المحور الذي يعيدنا إلى الستينات وما دون، هو ذلك اللون الذي ينتظم عدداً قليلاً من الروايات التي صورت الدرجات الدنيا في السلم الطبقي، في المدينة مثلما عند بديع حقي، وغالباً في الريف كما في (ملح الأرض) لصلاح دهني، و(المذنبون) و (الحفاة وخفي حنين، لفارس زرزور، كذلك: و(النهر) لجان الكسان و(حفنة تراب على نهر جفجغ) لوهيب سراي الدين، وهما تقبلان على ريف الجزيرة (شرقي سورية)، بينما أقبلت روايات دهني وزرزور على ريف حوران (جنوبي سورية) في الخمسينات، وبؤس الفلاحين والعمال الزراعيين وهجرتهم إلى المدينة وتحولهم إلى بروليتاريا رثة. ولابد هنا من التنويه بالبون الفني فيما بين (ملح الأرض) وروايات زرزور الذي لم يستطع تكرار ولا متابعة نجاحه في (حسن جبل ـ ولن تسقط المدينة).

ومثل ما استطاع دهني تحقيقه، كان لعبد الله عبد في (الرأس والجدار) والتي أوقفت نفسها على الجانب العمالي من قاع السلم الطبقي.

* * *

قبل أن ننتقل إلى المحور الثاني الذي ينظم الروايات التي متحت من الراهن، نرى مفيداً سوق هذه الإشارات:

* الإشارة الأولى: إلى تلك الروايات التي اتخذت لها فضاء آخر، خارج سورية، وإن انطوت على قليل أو كثير مما يخاطب سورية، أو كانت بعض حركاتها غير الأساسية أو الحاسمة داخل سورية[11].

ولعل من الملفت هنا أن يكون نصيب الكاتبة وافراً، كما أن هذا النصيب هو الأكبر في مجمل مساهمة الكاتبة في كتابة الرواية في سورية. لعل من المهم أن نتساءل عن دلالة أن يكون فضاء أغلب ما أنتجته الكاتبة من الرواية خارج سورية، يخاطب راهنها حين يفعل من بعيد؟

فإذا كانت ملاحة الخاني أو ملك حاج عبيد قد خاطبتا ذلك الراهن من الداخل، فإن كوليت خوري وقمر كيلاني وحميدة نعنع وغادة السمان قد نحون منحى معاكساً مع تباين خطوة كل منهن عن الأخرى.

ولقد خطا الكاتب أيضاً في هذا الاتجاه خطوات هامة، كما لدى خيري الذهبي في (طائر الأيام العجيبة) وحنا مينه في (الربيع والخريف) على أن ذروة هذا الاتجاه عامة كانت في تلك الذروة العالية التي حققها حيدر حيدر في المشهد الروائي العربي، عبر روايته (وليمة لأعشاب البحر).

وإذا كان الذهبي حاول رصد لحظات المسار البورجوازي الصغير في صعوده وتفسخه، أو إذا كان حنا مينه قد حاول تصوير تجربة مناضل مثقف آخر ممن دفعوا خارج البلاد في عهد الوحدة السورية المصرية إلى الصين والمجر حتى أعادته إلى البلاد هزيمة 1967، فإن حيدر حيدر قد طرح على نفسه مهمات أكبر إذ استبصر في /وأرخ للحظات حاسمة في الثورة الجزائرية ومآلها الاستقلالي، وفي تجربة الحزب الشيوعي العراقي، عبر مغامرة فنية كبيرة، تتجاوز محاولة الذهبي في (تقليدية الرواية الحديثة) التي رأينا لدى بديع حقي أيضاً، أو إعادة حنا مينة لعزفه المألوف في التقنية التقليدية.

وفي هذا الجانب من المشهد تتحدد في رواية (ومر صيف) لكوليت خوري وحدها أصداء البدايات الجنينية، بينما تؤثر قمر كيلاني في (بستان الكرز) و (الهودج) مثلما آثرت قبلهما في (أيام مغربية) أهون السبيل في التقنية التقليدية. أما الطموح في تقديم تجربة كبيرة فنجده لدى حميدة نعنع في (الوطن في العينين) التي جاءت صرخة موت حادة في جنازة المشروع البورجوازي الصغير، سواء في تلاقحه مع الثورة العالمية أم في تعبيراته السياسية القومية المحلية ـ ومنها التعبير الفدائي ـ وقد كانت أداة هذا الطموح، كان التعبير عن تلك التجربة / الصرخة عبر تقليدية الرواية الحديثة أيضاً.

أما روايات غادة السمان فقد تميزت بإقبالها الحار على زخم الراهن اللبناني والتبصّر فيه، بدءاً من (بيروت 75) إلى (كوابيس بيروت) إلى (ليلة المليار) التي توجت خطى الكاتبة حتى اليوم. بذلك البنيان الروائي الضخم المتماسك والموّار ـ رغم هزات المشعوذ له أحياناً ـ ذلك البنيان الذي ظل في أتون الحرب اللبنانية وفي الأتون العربي، وإن كان المكان قد غدا في الغالب سويسرا. وتتميز تجربة غادة السمان ليس فقط بالمقارنة مع ما كان من الرواية في سورية في أمر الحرب اللبنانية كما في (بستان الكرز) لقمر كيلاني أو (الممر) لياسين رفاعية، بل بالمقارنة مع ما كان من الرواية العربية في أمر الحرب عامة، وهو أمر يتصل أوثق الاتصال بمسألتنا هنا، مسألة الراهن والتاريخ في الرواية، حيث الحرب هي القابلة اليوم والقابلة التي كانت مثلما تبدو قابلة ما هو آت أياً كانت تجليات كامب ديفيد.

* الإشارة الثانية: هي إلى رواية الوباء لهاني الراهب، والتي جاءت مثل وليمة لأعشاب البحر، مثل ليلة المليار، مثل أغلب روايات حنا مينه، مثل مفترق المطر.. لبنة هامة في المشهد الروائي.

لقد عاد بنا الراهب إلى التخوم التي رأينا ندرة تجاوز الرواية لها في مطلع هذا القرن. وقدمت (الوباء) صورة روائية لتطور المجتمع حتى نهاية السبعينات.

وهذه المحاولة إن كانت قد جاءت في يفاعتها على يد صدقي اسماعيل في (العصاة)، فهي قد جاءت في نضجها على يد هاني الراهب. على الرغم من أنه لدينا ما نقوله حين تصل الوباء إلى الراهن، وهذا ما سيلي عما قليل[12].

* الإشارة الثالثة: هي: إلى محاولتين قدمهما عبد الله الأحمد وعبد الودود يوسف، ليس في عودة إلى الوراء ولا في إقبال على راهن، بل في تصور مستقبلي متكامل. لقد انفرد هذان الكاتبان بمحاولة كتابة رواية (مستقبلية) مثلما انفرد طالب عمران بكتابة رواية الخيال العلمي. ولكن إذا كان عمران يؤسس محاولته في العلم، وفي الفن الروائي العالمي الذي سبق إلى ذلك، وفي رؤية إنسانية، فإن محاولتي عبد الله الأحمد وعبد الودود يوسف أخفقتا في الانتساب إلى الفن الروائي الذي سبق إلى الرواية التي تتصور المستقبل، وترسم ما ستكون عليه الدنيا بعد عقد أو قرن، كما أخفقت هاتان الروايتان في تقديم استبصار تاريخي، سواء للصراع العربي الإسرائيلي لدى الأحمد، أو للتاريخ العربي الإسلامي والراهن السوري والعربي وآفاقه. ولعل هذا الإخفاق كان في المكمن الذي تقع فيه رواية الماضي أو رواية المستقبل، مكمن الرواية التاريخية عامة، ألا وهو إسقاط الذات على الموضوع، إسقاط الرغبة على التاريخ وليّ عنقه من أجل ذلك، الأمر الذي يلوي بعنق الفن، فيعجزه عن أن يغتني بمادته ويتخلّق بجدله مع التاريخ، وقد أسفر ذلك في هاتين الروايتين عن رؤية لا تاريخية زادتها فجاجة هشاشتها الفنية، فبدتا ردة روائية إن صح التعبير.

* * *

لقد توخينا في هذه الإشارات الثلاث أن تكون قفلةً للقول في المحور الأول من الترسيمة التي بدت للإنتاج الروائي في السبعينات والثمانينات من زاوية هذا البحث، وكذلك مفتاحاً للمحور الثاني من تلك الترسيمة، حيث ينفرد الإنتاج الروائي الذي اشتغل على (الراهن) فماذا نرى ها هنا؟

* ثمة أولاً فئة من الروايات التي أقبلت على حرب تشرين ـ اكتوبر 1973،

فناءت تحت وطأة ما يتلبس علاقة الرواية بالراهن حين لا يسيطر الكاتب على مادته ولا يتحكم بها ولا تتوفر لرؤيته الشمولية والعمق، فتقع الرواية في مطب المناسباتية والشعارية اللفظية. وهذا ما نال بنسبة أو بأخرى روايات عبد السلام العجيلي (أزاهير تشرين المدماة) وحنا مينه (المرصد) وأحمد يوسف داوود (دمشق الجميلة)[13]..

* وثمة ثانياً فئة من الروايات كانت لها لفتة ما إلى سد الفرات سواء في المقدمات التي قادت إليه أو عملية بنائه أو ما ترتب عليه، على يد فارس زرزور ومحمد ابراهيم العلي وعبد السلام العجيلي. وقد جاء ما قدمه زرزور هنا ـ مثل الذي رأينا له من قبل ـ ينوس عند مرحلة البدايات الجنينية مما يفقد الرؤية التقدمية غطاءها الفني ويعطل عنصر الإقناع فيها والإشعاع، على العكس من العجيلي الذي أكد في (المغمورون) ما سبق ان رأينا في الرؤية وفي أستاذيته اللامعة في الفن الروائي.

* وثمة ثالثاً لفتة أخرى إلى قاع السلم الطبقي جاءت على يد عادل أبو شنب في (وردة الصباح)، مصورة بعدّة فنية متواضعة المآل البروليتاري الرث لمهاجري الريف إلى المدينة. وعلى نحو أوفر نجاحاً جاءت (الياقوتي) و (الصخرة) و (المتعدد) لعبد النبي حجازي الشديد العناية بقاع السلم في الريف نفسه، مثله مثل ابراهيم الخليل في روايتيه: (الضباع) و (حارة البدو). وقد تجلت لدى هذين الكاتبين تلك النكهة المحلية التي راحت تتصاعد في الإنتاج الروائي ضمن سعي هذا الإنتاج لرسم ملامحه الشخصية وهويته القومية والطبقية، وبالتساوق مع السعي أيضاً لتصليب وتحديث القوام الفني، وهو الذي كان لصنيع حجازي والخليل فيه نصيب طيب.

* وثمة رابعاً لفتات أهم إلى ما يزخر به الراهن من تناقضات وضغوطات وتفجرات وتفسخات، في شتى المستويات. ومن أبرز هذه المخاطبات ما حاول أن يقدمه هاني الراهب سواء في الحركات الأخيرة من (الوباء) أم في روايته

الأخيرة (بلد واحد هو العالم)، وكذلك ما قدمه وليد اخلاصي في (زهرة الصندل) أو (بيت الخلد) أو (باب الجمر). وإذا كانت طبيعة (الوباء) وموقع الراهن في جملة بنيانها، قد حفظ لحركته الروائية ديناميكيتها واستقامتها، فإن الأمر جاء عكس ذلك في (بلد واحد هو العالم)، على الرغم من الأطروحات المتطرفة، والمغامرة الفنية الجديدة للراهب في هذه الرواية. ذلك أن مجيء المجتمع الروائي في تلك الهيئة اللامتعينة بقدر ما توهم أنها متعينة، قد هيكل الشخصيات وأفقد الخطاب مصداقيته، مما ليس من عوض له في لعبة التواطؤ مع القارىء الراهن مهما وضحت الدلالة، ولا في لوحات الحياة الشعبية، ولا في البلاغة الثورية. وهذه ليست غير بعض ما يتلبس من احتمالات سالبة علاقة الرواية بالراهن حيث يزخر بالمحرمات والكلابات.

على نحو آخر أقل عصابية وأكثر هدوءاً جاءت مواجهة (زهرة الصندل) لجانب آخر من جوانب الراهن في لحظة أواخر السبعينات أو مطلع الثمانينات، في مدينة حلب، وعبر المواجهة الدموية مع الإخوان المسلمين. لقد اختار اخلاصي سبيلاً وعراً، ولكنه تنقل فيه بما قد يبدو للوهلة الأولى أدنى جذرية، لكن ذلك الوهم لا يلبث أن ينقشع حين لا يكون وهم البلاغة اللفظية الثورية حاكماً الفن والرؤية، القارىء والكاتب. ولعل تعينات هذه الرواية هي التي وفرت لها هذا الذي ظلت تفتقر إليه (بلد واحد هو العالم)، وهو ما ظلت تفتقر له أيضاً رواية اخلاصي الأخرى (باب الجمر).

هذه اللفتات الروائية للراهن تستدعي التأمل في اطراد النزوع إلى التجريدية والترميزية في الرواية مع محدودية النزوع الديمقراطي والحسّ الشعبي لمن يتعامل في الرواية مع الانتفاضات الواسعة مهما كانت طبيعتها. وفي المناخ العربي القامع تزداد وطأة ذلك على الروائي العربي، وعلى الرواية العربية لتسفر عن نوع من الغبشية، تجعل البناء الروائي ألواحاً رمزية.

لقد أقبلت أعمال أخرى على الراهن في هذا الجانب أو ذاك، من الصراع ضد اسرائيل إلى حياة الموظف الصغير. وفي هذا الإقبال الذي ظل يلامس السطح حيناً آخر إلى مدى أو آخر في العمق، بدا المجتمع الروائي في الغالب أقوى تعيناً، كما كان الطموح الفني أدنى مما تضج به الأعمال السابقة لإخلاصي والراهب. ومن تلك الأعمال نذكر (خطوات في الضباب) لملاحة الخاني و (صخرة الجولان) لعلي عقلة عرسان، و (هكذا كالنهر) لمحمد كامل الخطيب. ومثل هذه الأعمال جاءت بمنجاة مما تلبّس (بلد واحد هو العالم) و (باب الجمر) لأنها لم تطرح على نفسها المهمة عينها والتحدي عينه، إنْ في الوقفة والموقف مما اختارت من الراهن وإزاءه، وإن في المغامرة الفنية.

* * *

هل بات من الجلي الآن أن الإنتاج الروائي في سورية خلال الراهن الذي نعاين إنما جاء جلّ جهده وامتيازه الذي أفسح له في المشهد الروائي العربي والعالمي أيضاً، إنما جاء على نحو خاص في تلك النصوص التي اختارت عودة ما إلى الوراء، إلى تاريخ ما قبل الراهن؟.

على أنه ليس مما يبعث العزاء عما ينتظر من قول الرواية في الراهن تلك النجاحات الباهرة التي حققها عديدون. كما أن هذه النجاحات تلح على الرواية بأن تنجز مهماتها الأخرى في العودة إلى هذه اللحظة أو تلك من لحظات الماضي، مما لايزال يخاطب الراهن. والنجاحات التي حققها كتاب آخرون اختاروا فضاء لأعمالهم خارج سورية، لاتعزي عما ينتظر من قولهم الروائي في الراهن.

هذا الذي لايقبل العزاء، وهذا الذي يجري الإلحاح عليه، يحدد أبرز الأسئلة الجديدة لآفاق الرواية في سورية، دون أن يغيب عن البال لحظة أن الكتابة كما عبرت يمنى العيد «ليس سطحاً يأتي إليه المعيشي واليومي،

كل المعيشي وكل اليومي، كل هذا الراهن. ليست الكتابة مجرد نقل تقني يركب المعيش»[14]. وتأتي الآن الخطوة الأخيرة في هذا البحث، لتقدم بعض ما يؤمل أن يساعف على بلورة صلة المشهد الروائي بالراهن والتاريخ.

* * *

ونبدأ بشهادة واحد من ألمع كتاب الرواية العربية، ولعله ليس من المبالغة أن نضيف: والعالمية، هو عبد الرحمن منيف، الذي احتل تلك المكانة بجدارة مع صدور (مدن الملح). يقول منيف: «والرواية هي محاولة تسجيل أحداث ماضية من جانب، ومحاولة استشراف آفاق جديدة من جانب آخر. وبالتالي يمكن أن يكون هناك أحداث سجلت وأحداث ما زالت بحاجة للتسجيل، وهناك بعض الروايات التي حاولت أن تسجل أحداثاً معينة أو بعدها بقليل، ولكنها لم تكن موفقة، ولم تعطنا النتائج المرجوة، مثل الروايات التي حاولت أن تسجل حرب تشرين أو حرب لبنان الأخيرة. لنترك العمل ينضج على نار هادئة، ونعطي الفرصة الكافية لمعرفة كل أبعاده وكل النتائج التي تترتب على وقوع الحدث حتى نستطيع أن نبني عليه رواية جديدة»[15].

الميل هنا واضح ومحدد نحو ترك فسحة زمنية ما بين الكاتب وما يتصل بمادته الروائية من مجريات الواقع، من مجريات الراهن. ويوحي الكلام بأن تكون الفسحة كافية ليغدو الراهن ماضياً وإن لم يجر التصريح بذلك. ومهما يكن، فإن الميل هذا قديم وراسخ لدى كتاب ونقاد كثيرين، نستحضر من أمثلته الأكثر صراحة وتحديداً ما ذهب إليه بومغارتن حين رأى أن مادة الكاتب المتعامل مع الراهن هي بدون مصير. وهذه المادة تتطلب تدخل الكاتب (يد الكاتب) لتصنع مصيراً. أما الكاتب المتعامل مع مادة ناجزة، مع مادة صارت من الماضي، فلديه فعل مصيري. ذلك أن الماضي يكشف عن خطوط واضحة، أما الراهن فغامض.

هل يحق لنا قرءاة إيثار الكاتب للسلامة عبر عزوفه عن المغامرة في استبصار المصير؟ أو في الركون إلى الخطوط التي يرسمها ماض ما؟ بكل ما في ذلك من تغليب للمؤرخ في الروائي.

من الحق أن الشغل في الراهن هو بمعنى ما شغل في الغامض، إنه شغل في المحتمل. وهو في الرواية قد يتطلب تدخلاً أكبر وأخطر من الكاتب ليرسم مصيراً ما. لكن العكس ليس صحيحاً دائماً في عمل روائي ينهل من ماضٍ ما، فالنظر إلى الماضي أو الراهن في العملية الروائية كمجموعة ناجزة يعتدي على طبيعة هذه العملية التشكيلية والاحتمالية، ومثل هنا النظر يحرم الكاتب من التدخل في صنع المصير. كما أن النظر إلى الماضي أو الراهن كمجموعة ميتة تنتظر عصا الكاتب لتحييها هو مبالغة نقيضة.

عن ذلك عبر فويشتفانغر على نحو آخر، حين أعلن أنه إذا ما تعامل مع بيئة معاصرة له، حيث لاتزال الأشياء في تغير مستمر، فإنه لايصل إلى نتيجة. يقول: «وفي تصوير الظروف المعاصرة أشعر بالتضايق لغياب المنظور، إنه رائحة تتبخر لأنك لا تستطيع إغلاق القنينة. ويضاف إلى ذلك أن عصرنا القلق جداً يحيل بسرعة كل ما هو حاضر إلى تاريخ. لذلك إذا كانت بيئة اليوم ستصبح في أي حال تاريخية في غضون خمس سنوات، فلماذا إذن لا أختار بالمثل بيئة تكمن في الماضي بالبعد الذي أشاء، إذا أردت أن أعبر عن موضوع آمل أن يبقى حياً في غضون خمس سنوات؟»[16].

منذ أكثر من نصف قرن، حين جرت في الاتحاد السوفياتي عام 1934 مناقشات حول الرواية التاريخية، برز اتجاه يدعو إلى فصل الراهن عن الماضي في العمل الروائي. لكأن الدرس الثمين الذي قدمته الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، لم يكن، على الرغم من أنه كان لا يزال طازجاً.

قد يقال إن الرواية الروسية تأخرت عن مثيلاتها في الآداب الأوربية، لكنها سرعان ما احتلت مكانة رفيعة. فلماذا؟ ألم يكن من بين أبرز ما أهلها لذلك

انغماس الروائيين الروس في لجة الراهن الذي كانوا يكابدون؟ لنتوقفْ قليلاً عند هذا المقتطف الطويل[17]:

«وتمكن الروائيون العظام من أن يصوروا في رواياتهم أهم المشاكل الجذرية للواقع في تغيره وتطوره، وكذا مشاكل الفرد في ارتباطها مع ظروفه الواقعية، بدرجة جعلت من الرواية الروسية مرآة ناصعة لأهم مراحل الحياة الاجتماعية والنضال التاريخي، منعطفاته ومنحنياته، بصعوده وهبوطه. ومن هذا الارتباط والالتحام بمشاكل الواقع وحياة الشعب استمدت الرواية الروسية قوتها ومسحتها القومية (...) ومن جهة أخرى كان ارتباط الرواية الروسية بالحياة الاجتماعية وبالحركة التحررية الشعبية السبب كذلك وراء ظهور البطل المفكر والشخصية التقدمية والاجتماعية، ذلك النمط المميز للفترات التاريخية المختلفة (...) اهتم الروائيون الروس اهتماماً كبيراً كذلك بتصوير الشعب، فرغم أن الروائيين الروس كانوا في أغلبهم ينتمون بالنشأة والتربية والثقافة إلى الطبقات النبيلة الارستقراطية الإقطاعية، إلا أن إنسانيتهم العالية جعلتهم يتجهون بكل الحب والعاطفة والاهتمام إلى الشعب، فصوروا حياته والتغيرات النفسية والاجتماعية التي كانت تطرأ على وجوده وعكسوا آلامه وأحلامه. وكان العالم الداخلي لبسطاء الشعب في مركز اهتمام الروائيين الذين انغمسوا في تحليله وشرح خباياه. لقد كان الشعب هو المنطلق وهو المنبع الرئيسي وهو القوة الرائدة في الحياة بالنسبة للروائيين الروس، كما كان أيضاً المعيار الذي يقيسون عليه قيمة الشخصيات الأخرى التي تنتمي إلى الطبقات العليا، فقد كان قرب أو بعد هذه الشخصيات من الشعب دليلاً تقاس به قوة وإيجابية أو ضعف وقسوة وسلبية الشخصية. لقد حدد موضوع «الشعب» شاعرية الرواية الروسية والكثير من خصائصها ووسائلها الفنية. والرواية الروسية حقيقة - وكما أكد الناقد أودينوكوف - كانت تبنى على أساس «الفكرة الشعبية». وقد حددت الخاصة الفنية لهذه الفكرة تطور الأشكال الروائية».

إننا نعي جيداً أن تولستوي قد كتب عن ماضٍ ما (الحرب والسلام)، لكننا نعي أيضاً أنه قد قدم عن راهنه «آنّا كارنينا». أما دوستويفسكي فقد كانت بصمة الراهن قوية في رواياته. وبالطبع، فليس أيّ إقبال على الراهن أو اشتغال فيه، مقروناً أوتوماتيكياً بنجاح ما. بل إن في هذا السبيل من المطبات أمام الرواية مافيه. والمعول في التغلب عليها هوالملكة الإبداعية، أجل، لكن لابد لهذه الملكة من أن تقترب بتغلغلٍ أعمق في الواقع الذي يعايشه الروائي. وهذا التغلغل كلما اقترب هو الآخر برؤية شمولية كان النصيب من النجاح أوفر. لا الملكة الإبداعية وحدها تغني. ولا يغني وحده التغلغل في الواقع وفي الراهن، أو الرؤية الشمولية. فمهما كان التعبير الفني رائعاً، ومهما بدت الرؤية متماسكة وكانت تجريداتها محكمة، فليس في ذلك غنى ولا بديل عن ملموسية الحاضر كما يقول لوكاتش. لابديل ولا غنى عما يكون الشيء ذاته. فموضوعية وإحكام الرؤية رهن بمدى المشاركة الموضوعية في اتجاهات التطور الرئيسية للمجتمع. وسواء أكانت الرواية عن هذه اللحظة أو تلك من لحظات التاريخ، فالمعوّل هو على ما يصلها بالسياق الكلي للحياة الاجتماعية.

ينزع بعضهم ـ من ناحية أخرى ـ وكما أشار لافريتسكي، إلى اصطناع تقسيم الكتّاب على بين مكبين على الراهن، وآخرين منصرفين إلى إبداع القيم الجديدة المستقبلية، بين عمال أدب وأرستقراطية أدب (عباقرة)، ولكن كما أنه لا فارق بين من يقبل على الراهن وبين من يقبل على الماضي، من حيث الأساس، فكذلك لا فارق بين من يقبل على الراهن وبين يشغله ذلك الآتي وحسب. الآفاق ضرورية للجميع، والفارق هو في مستوى ونوعية التعامل مع التاريخ، مع هذه اللحظة أو تلك منه، مع الماضي أو الراهن او المستقبل. يقول لافريستكي «إن من يستطيع أن يخدم بوعي عصره يستطيع أن يخدم كل العصور، وذلك إذا ما تمتع بقوة إبداعية مناسبة»[18].

لقد رسم باختين واحدة من أبرز السمات التي تميز الرواية عن سواها من الأنواع الأدبية، في تلك المنطقة الجديدة لبناء الشخصية الأدبية، المنطقة المرتبطة إلى حدٍّ أقصى بالواقع المعاصر في عدم تكامله، بالراهن، حيث بات على الكاتب إيلاء الحياة اليومية للإنسان الأهمية الأولى. أي بات على الكاتب الدخول في علاقة وثيقة مع ذلك الواقع غير المتكامل، الأمر الذي يتطلب من الكاتب أيضاً أن يكون بمعنى ما منظراً. إن علاقة الانتقال من عالم الملاحم إلى العالم الروائي قد جاءت لدى باختين في تصوير الكاتب للحدث من وجهة نظره ومن وجهة نظر معاصريه، على أساس من التجربة الشخصية ومن الخيال. ومن هنا جاءت الرواية تاريخاً جديداً للبشر، وبخاصة البشر المهمشين، وبهذا المعنى غدت الرواية ملحمة الحياة اليومية للبشر. ولعلنا نذكر في هذا السياق عجب هايني من البشر الذين ينتظرون من الشاعر أن يكتب لهم تاريخهم، وليس من المؤرخ.

* * *

ليس هذا الذي تقدم في الرواية والكاتب والراهن أوهى اتصالاً بتلك الرواية التي اختارت لفتةً ما إلى ما مضى. ليس ما تقدم أوهى اتصالاً بالكاتب الذي يكتب هذه (الرواية التاريخية) أو تلك (الرواية التاريخية) في سائر التمييزات التي قدمنا لها.

والرواية التاريخية التي اختارت لفتة ما إلى مامضى نهضت منذ نشوئها في مطلع القرن الماضي على مقومات عديدة، لعل في رأسها مما يخاطب إنتاجنا الروائي هذا الذي بلوره منها لوكاتش:

• تجسيد فردية الشخصية الروائية من خلال خصوصية المرحلة التاريخية المعنية.

• تجسيد الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي جعلت البشر يعيشون الأحداث الكبرى على هذا النحو بالذات. والسؤال هنا قد كان ولايزال: ما

تأثير التغيرات التاريخية المهمة في الحياة اليومية للناس، سواء أكانوا يعونها أم لا؟.

* وبالتالي، فليس من المهم إعادة سرد تلك الأحداث. فذلك له مظان أخرى خارج الرواية. وبالتالي أيضاً تأتي أهمية الأحداث الصغيرة التي تبدو للوهلة الأولى عابرة وثانوية.

* ليس من المهم إذن تقديم لوحة تاريخية كاملة.

* وهذا يحدد دور التوثيق والوثائقية في درجة مساعفتها على فردية الشخصية الروائية، وكشف اللحظات الحاسمة في التطور التاريخي، وبعبارة أوسع، هذا الدور يتحدد بما يقدم من أسس مادية للحظة الفردية والتاريخية المعنية، وحسب.

* والتعويل في الرواية التاريخية على كون المادة الروائية ناجزة وطيعة، هو فخ للكاتب، ذلك أن الصراع بين المادة والكاتب مهما كان هو أحد العوامل الحاسمة في فقر أو هزال قوام الرواية. وبقدر ما تسود هنا عنديات الكاتب على مقتضيات الصدق التاريخي، على منطوق المادة الخام، تغدو الرواية أقل غنى وتماسكاً، وأضعف إقناعاً.

* في رأس ذلك كله، وعبره أيضاً تتضح الدلالات الفنية والأساسية الكامنة خلف تسمية أبطال الرواية التاريخية بأبطال منتصف الطريق الذين يمثلون الشعبية ويجسدون التمفصلات التاريخية والتطور التاريخي.

قبل القرن التاسع عشر كانت البدايات الجنينية للرواية التاريخية تنهض على موضوع تاريخي ما، وتزوقه بالديكور والأزياء، فيما تأتي سيكولوجية وسلوكية الشخصيات الروائية على قد سيكولوجية وسلوكية زمن الكاتب. لكن تلك المرحلة انقضت. ومهما يكن عمر الرواية العربية فإن عليها أن تتمثل هذا الدرس. عليها أن تعي درس الرواية التاريخية في العالم. وبخاصة الدرس البورجوازي، حيث يأتي التاريخ نوعاً من العرض التنكري الضخم على حد

تعبير سوتشكوف. وحيث العناية منصبة على إدراك الشخصية لجوهر الحركة التاريخية، لنشوء الأفكار والاتجاهات التحررية في وعي البشر، بعيداً عن استبداد الشخصيات المؤمثلة وتغييب البشر كرمى للبطل المعبود.

والمرء يدرك أن مضاعفة اهتمام الرواية في سورية منذ مطلع السبعينات بهذه المرحلة أو تلك مما مضى من هذا القرن، شأنه شأن مضاعفة الاهتمام بالتاريخ لدى الروائي عامة، إنما يحمل دلالة قوية على مضاعفة الاهتمام بوعي الراهن، وليس دلالة على الهرب من الراهن أومداراته أو القفز فوقه. وبالطبع فهذه الدلالة لا تتجسد دوماً بالقوة نفسها ولا تطبع الإنتاج الروائي في سورية كله. وهذا قبل سواه يجعلنا نشدد على هذه الدلالة. فالتاريخ هو تاريخ الراهن والمستقبل اللذين ابتدأا من هناك أيضاً، من الماضي. وبهذا المعنى تكون الرواية التاريخية وهي تصور ما قبل الراهن حميمة الاتصال بالراهن نفسه. وفي هذه الحميمية تتجلى أبرز علامات تقدميتها، وبالطبع، فهذه الحميمية ليست في تقديم (الما قبل) التجريدي أو الفولكلوري... بل في تقديم التاريخ الملموس للبشر، التاريخ المتعيّن. ذلك أن العلاقة المفاهيمية المجردة والعامة بين لحظتي الماضي والراهن تشوه الحركة التاريخية الروائية، وتجعل الرواية التاريخية صورة (من فوق)، من أعلى، للحياة الشعبية، يبدو الناس فيها أقزاماً، تتقاذفهم المصادفات وتلعب فيهم الأقدار.

ومثل هذا التجريد للعالم الروائي، مثل هذه الهيكلة له، ينقض الصدق التاريخي، يحكّم المقولات، يزيف الموضوعية في الفن، يطغى بالسوسيولوجية أو الفلسفة على الفن، وهكذا يبدو الروائي قادماً علينا وعلى عالمه قبلنا من هناك، من الخارج، من فوق، ولا يقدم أو يؤخر في شيء أن يسبغ القدسية على الشعب، على الحياة الشعبية، لأن هذه الحياة تكون قد انقطعت أواصرها في عمل من هذا القبيل مع الراهن، وصارت هناك قائمة بذاتها، رمزاً مبهماً وعلوياً. ولاريب لدينا أنه كلما زخر الراهن بقدر أكبر من المحرمات والقمع،

كلما دفع بالروائي في هذا السبيل حيث لاينفعه حسن النية ولا اتقاد الموهبة أو الخبرة والمهارة الفنية.

وعلى العكس من ذلك، يكون خلق الروائي لشخصيات ومصائر تجسد ملموسية الحياة الاجتماعية لمرحلة ما، هو مدخله إلى تقديم التاريخ (من تحت). فالتاريخ ليس خزانة كتب. إنه قبل ذلك وبعده أفعال البشر، حياتهم المتدفقة. إنه هذا الذي صنعوه ونصنعه وسيصنعونه، بالوعي وبدونه معاً وليس بأحدهما. إنه كما عبّر أرنولد كيتل سيرورة التغيّر في العيش.

* * *

لا يراودنا الشك في أن ما تقدم، في هذه الخطوة الأخيرة من البحث خاصة، وفيما تقدمها أيضاً، كان وسيكون موضع خلاف. ولكن البحث عن التطابق لم يعد غير هاجس ضعيف لدى قلّة تزداد قلة. بل إن ذلك الخلاف هو الذي يفترض أن يخصب ويعمق الحوار.

وإذا كنا قد قرأنا المشهد الروائي في سورية على ضوء من ذلك، وإذا كنا ننظر إلى الآفاق على هديه، فإننا نؤثر أن نختتم الحديث بالعودة إلى ما كان قد ساقه هارلنجتون منذ سنين، حين رهن مستقبل الرواية بما يكون من شأنها في العالم الثالث، حيث بدأت تنزاح من موطنها الغربي. إلى هذا العالم الجديد.

ألم تدلّل الرواية الأمريكية اللاتينية بقوة على ذلك، مثلما دللت أعمال عديدة في أجناب آسيا وأفريقيا، ألم تدلل الرواية العربية على ذلك في السنوات الأخيرة؟

إن عبء الروائي في هذا العالم الذي يمور وينهض ويتعثر ويُخلّف، يتضاعف كمبدعٍ لا للماضي، بل الراهن أيضاً، وربما أساساً. وكلما بدت الديمقراطية والتغيير سراباً، كلما تضاعف ذلك العبء على الروائي، عكس ما يمكن أن يتوقع.

والالتفات عن الراهن، كما الحؤولة دونه، تحرم الرواية من ينابيع زاخرة موارة في الواقع. ونحن نرى حرص السلطان السياسي والسلطان الاجتماعي في ذلك العالم الثالث (أو الرابع أو... ولكنه الجديد أيضاً) على ليّ عنق الكاتب عن راهنه، فترتبك علاقة الكاتب بكتابته ومجتمعه ومواطنيته وقارئه وزميله، ترتبك علاقته بالتاريخ، ولكن فقط حين يحقق السلطان السياسي أوالاجتماعي نجاحاً ما.

إنها محنة الروائي في هذا الراهن، ولابد له أن ينجح فيها كيما يوطد النجاحات التي حققها، كيما يكون شاهد عصره، حتى لا نقول مؤرخ عصره، كما يؤثر كثيرون.

لقد قال عبد الرحمن منيف إثر القول الذي سبق أن رأينا له قبل قليل: «الرواية العربية تحاول أن تكون قريبة من هموم الناس، أن تشهد على ما يمر في هذه المرحلة أو في مراحل سابقة، ولكنها حتى الآن ما تزال على الضفاف، لم تنزل إلى أعماق المشكلة وتقدم لوحة حقيقية من هموم هذا العصر ومشاكله. يحتمل في المستقبل بعد أن تمتلك الرواية الأداة المعبرة بشكل أفضل، أن تكون في موقع أكثر قدرة على تسجيل شهادتها الحقيقية تجاه العصر ومشاكله وهمومه... ربما كانت هناك بعض الشهادات الصغيرة حول وقائع معينة لكنها لا تزال جزئية، وما زلنا بحاجة إلى شهادة كبيرة»[19].

وعلى الرغم من قرب العهد بهذا القول، فإن بوسع المرء أن يذهب مطمئناً إلى امتلاك الرواية العربية للأداة التي تخولها الشهادة المرجوة. ولقد شهدت على يد منيف نفسه كما على يد حيدر أو مينه أو الراهب أو آخرين عديدين من الروائيين السوريين. ونحن إذ نؤكد ذلك فليس على سبيل العزاء أو الطمأنينة أو الفخار، بل على سبيل القلق والإقلاق والتحفيز من أجل المواجهات الأكبر التي تنتظر الرواية هنا في سورية، كما في الرواية العربية عامة مواجهات الماضي والراهن والآفاق. ومواجهات التاريخ.

الهوامش:

(1) انظر مادة التأريخ المتسلسل CHRONICLE في معجم المصطلحات الأدبية، إعداد ابراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس 1986، حيث الإشارة إلى اشتقاق الكلمة من أخرى يونانية تعني الزمن. وانظر مادة التأريخ في معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت 1974، حيث التمييز بين صاحب التأريخ الذي يكتفي بتسجيل الأحداث والأحوال وبين صاحب التاريخ (بلا همزة) والذي يرتب ما يسجل حسب نظره.

(2) انظر مادة راهني في معجم المصطلحات الأدبية، مذكور سابقاً.

(3) انظر المجادلة التي قدمناها في: الراهن، الواقع، العكس، التمثّل، مع ما قاله فيها محمد كامل الخطيب، وذلك في كتابنا: مساهمة في نقد النقد الأدبي، الطبعة الثانية، دار الحوار، اللاذقية 1986، ص 167 - 168.

(4) انظر: لحمداني حميد: من أحل «تحليل سوسيو - بنائي» للرواية، منشورات الجامعة، الدار البيضاء 1984.

(5) انظر ما بين مفهوم الرواية التاريخية الذي يقدمه مجدي وهبه في معجمه المذكور سابقاً، والمفهوم الذي يقدمه ابراهيم فتحي في معجمه المذكور سابقاً، وبالنسبة للأخيرة نراه يسمّي الرواية التي تصور مرحلة ناجزة (كانت) بالرواية الاجتماعية، بينما يوقف الرواية التاريخية على تلك التي تعنى بما هو قيد التشكيل.

(6) حتى في حال اعتبار (قناديل إشبيلية) لعبد السلام العجيلي أو (عينان من اشبيلية) لسلمى حفار الكزبري، شقيقتين لرواية سكاكيني، تظل الدلالة التالية قائمة.

(7) انظر دراستنا لهذه الرواية في الكتاب المشترك مع بو علي ياسين: الأدب والأيديولوجيا في سورية، الطبعة الثانية، دار الحوار، اللاذقية 1985.

(8) أديب خضور مجلة المعرفة، أيلول 1968، دمشق.

(9) من المفيد هنا العودة إلى دراسة أدموند عمران المالح (حياة حكاية لا حكاية حياة) ترجمة محمد برادة، ضمن كتاب (الرواية المغربية بين السيرة الذاتية واستيحاء الواقع) منشورات جريدة الاتحاد الاشتراكي، الدار البيضاء 1985

(10) والتي تصل بنا في روايتها (البرتقال المر) إلى حرب تشرين ـ اكتوبر 1973.

(11) وفي الكثير من الروايات التي تنظمها الفقرات السابقة حركات غير أساسية أو حاسمة كانت خارج سورية، كما لدى العجيلي أو الكزبري..

(12) ننوه هنا بالخطوة الانتقالية فيما بين نموذج (العصاة) ونموذج (الوباء) وذلك في (المتألق) لعبد النبي حجازي.

(13) يدعي كاتب هذه السطور أنه وحده قد كانت له محاولة مغايرة على شتى المستويات، وذلك في روايتيّ (جرماتي) و (المسلّة).

(14) الراوي: الموقع والشكل، ص 48.

(15) من لقاء الكاتب في مجلة المعرفة، العدد 204 شباط 1979، دمشق.

(16) لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1978، ص 346.

(17) مكارم الغمري: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نيسان 1981، ص 300 - 302.

(18) في سبيل الواقعية، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، مغفل تاريخ النشر، ص 480.

(19) من لقاءه مع مجلة المعرفة، مذكور سابقاً.

2 ـ المشهد الروائي: الحاضر والمستقبل(*)

أهلّت الثمانينات بنقلة في المشهد الروائي في سورية، وكانت أولى علاماتها رواية (الوباء) لهاني الراهب، وما لبثت أن تلتها رواية (وليمة لأعشاب البحر ـ نشيد الموت) لحيدر حيدر وفي العام نفسه ظهرت رواية (باب الجمر) لوليد اخلاصي، لتتواتر من بعد العلامات على هذه النقلة، وتبلغ ذروتها في نهاية الثمانينات ومطلع التسعينات، وليرتسم معها حاضر الرواية في سورية خلال عقد ونيف: حركة ناشطة، وملامح جديدة ـ وقديمة جديدة ـ، ومكانة خاصة في المشهد الروائي العربي، كما نرجو أن يتوضح في سياق هذا الحديث.

ربما بدت (الوباء) إبان صدورها أنها نقلة بالنسبة لسيرورة الكاتب نفسه، بعد قرابة عشرين عاماً من صدور روايته الأولى (المهزومون). ولكن سرعان ما تبيّن أن ما تشير إليه هذه الرواية إنما يعني المشهد الروائي في سورية أكثر مما يعني سيرورة هاني الراهب، وخاصة بعدما تواترت رواياته التالية: بلد واحد هو العالم، التلال، خضراء كالمستنقعات.

بالنسبة لكاتب مثل هاني الراهب، عرف بنزوعه التجريبي ومحاولته الحثيثة لتجسيد الحداثة الغربية في الرواية، كانت (الوباء) مفاجأة، كأنها بلا مقدمات في إنتاجه السابق، مما دفع بالسؤال عما جعل الكاتب يقدم عمارة روائية تجنح إلى الكلاسيكية الأوروبية وتجلياتها العربية، وذلك في القسمين الأول والثاني من (الوباء).

لقد عادت هذه الرواية عشرات السنين إلى الوراء، إلى النصف الأول من

هذا القرن خاصة، وبدت في قسميها الأولين مرجّعة لرواية الحقبة، أو الأسرة، أو الشخصية، في فضاء قروي، اعتماداً على السرد والوصف وما قد يمكن تسميته بالتأرخة الروائية. لكن (الوباء) ما لبثت، وهي تقترب من الحاضر (السبعينات التي انتهت فيها) أن أخذت ترجّع السمات الحداثية والتجريبية لروائية صاحبها (القسمان الثالث والرابع). وفي المحصلة بدا كأن أبرز ما امتازت به (الوباء) هو قدرتها على تجسيد الكلاسيكي والحداثي معاً. والتأكيد على مشروعية التعدد الأسلوبي، وخصوبة الكتابة. وهكذا، لم تكن (الوباء) ارتداداً ما إلى الكلاسيكية، ولا إحياءً ما لها، كما لم تكن هجنة بين الكلاسيكي والحداثي. فماذا كانت إذن؟

لعل الإجابة على هذا السؤال تكون أدق وأوفى حين تأتي في سياق النقلة التي تابعتها الرواية في سورية حتى اليوم، وهذا ما آمل أن يتوضح في هذا الحديث.

أما الآن فأكتفي بالإشارة إلى أن روايات هاني الراهب نفسه بعد (الوباء) قد تابعت في واحدة منها فقط بعضاً من محاولة هذه الرواية، كما هو في (التلال)، بينما تابعت روايتا (بلد واحد هو العالم) و(خضراء كالمستنقعات) التراث الروائي لصاحبهما فيما قبل الوباء، ولكن أية متابعة كانت؟

لنوضح أولاً أن (التلال) تبدو للوهلة الأولى تجربة كبرى، شأن (الوباء)، إذ تتابع المحاولة الصعبة في الكلاسيكي/ الحداثي، وتغامر على نحو أكبر وأخطر في (التأرخة الروائية). فالزمن هنا يمتد منذ ظهور الإنسان في البقعة العربية من العالم. والفضاء الروائي يترامى بين أطراف هذه البقعة بمسمّيات الكاتب، بجغرافية غير متعينة.

ربما كان افتقار التعيين هذا هو ما جعل الرواية تبدو غائمة أو هائمة، تبدو ضبابية، فهل كان ذلك لأن الرواية جاءت محاذية للتاريخ، محاذية لمرجعها الثقافي والاجتماعي، السياسي خصوصاً، ولم تكن مستبطنة للتاريخ؟ هل

تسبب افتقار التعيين بهذا، لأن الرواية لم تستطع أن تكون التاريخ الخاص الآخر الذي طمحت إليه بالفن؟

لقد بدا في روايات لاحقة، في سورية وخارجها، كيف يمكن أن يكون اللاتعيين ـ وبفضل سر الصنعة الروائية أو سر الفن ـ تعييناً مقنعاً وحاراً وكافياً، كما هو الأمر مثلاً في خماسية عبد الرحمن منيف (مدن الملح)، أو كما هو في رواية وليد اخلاصي (باب الجمر). فالأمر ليس محدوداً بتقفي الرواية لمسميات مرجعها، سواء في الحاضر أم في الماضي. وربما كان إدراك الكاتب لذلك واحداً من أسباب عدم صدور ما وعد به من أجزاء تالية للتلال حتى اليوم.

من مزالق (التلال) الأخرى يمكن أن نضيف (الترميز بالمرأة). فاللاتعيين حين يخفق لا يقتصر أذاه على المكان. وهو هنا قد أصاب الشخصية الروائية المركزية. وإذا انتقلنا إلى روايتي (بلد واحد هو العالم) و (خضراء كالمستنقعات)، فسيكون علينا أن نعود إلى تراث الكاتب قبل (الوباء)، وبخاصة إلى اشتغاله الفني على الحاضر أو الراهن، وليس على الماضي أو التاريخ. وهنا يبدو المجتمع الروائي أيضاً لا متعيناً في (بلد واحد هو العالم) خاصة، وتبدو الشخصيات مهيكلة. وفي (خضراء كالمستنقعات) تلبّس هذا السارد/ الإله المرأة، فجاءت ناطقة نسوية باسم الذكر، لا باسمها هي.

لن أضيف جديداً حين أؤكد على أن الأطروحات المتطرفة أو البلاغة الثورية لا تنهض بالرواية، إن لم يكن العكس. وهذا ما شكت منه الرواية العربية عموماً في السبعينات، وأقلّ في الثمانينات. وهذا هو مزلق (بلد واحد هو العالم). أما (خضراء كالمستنقعات)، فالأهم فيها هو أنها بدت ـ لي على الأقل ـ نوعاً من الاستمرار في العمل وحسب.؟ وقد لا يكون هذا ذا شأن، لولا أنه يتكرر في إنتاج عدد من أبرز كتابنا، حيث نرى حنا مينه بعد (حكاية بحار)، أو (المستنقع)، أو (الشمس في يوم غائم)، أو (الياطر) ـ وهذا كله من

الروائع التي تلت رائعته (الشراع والعاصفة) ـ يقدم في السنوات الأخيرة، روايةً بعد روايةٍ، ما هو مجرد استمرار، وترجيع أدنى لما أنجز، واجتهاد أدنى بكثير من الإضافة. هذا ما بدا ـ لي على الأقل، ـ في رواية (فوق الجبل تحت الثلج) وفي آخر ما صدر لمينه هذا العام، وهو رواية (الرحيل عند الغروب)، كيلا أعمّم فأقول مجمل رواياته التي تواترت تقريباً رواية كل عام منذ عشر سنوات.

كذلك بدت رواية حيدر حيدر (مرايا النار) التي تلت رائعته (وليمة لأعشاب البحر)، فهل الأمر يوشك أن يشتبه باستمراء النجاح الباهر والإنجاز الكبير الذي يحققه كاتب في عمل أو في مفصل من سيرورته، بل وفي المشهد الروائي برمته؟ أهو الرهق أم التراجع، حتى لو كانت المبيعات تتضاعف، والشهرة كذلك؟

لقد كانت ثلاثية نجيب محفوظ، وخماسية مدن الملح، بالنسبة لكل منهما مفصلاً، ذروة، وكانتا كذلك في المشهد الروائي العربي. لكن الكاتبين تابعا الإضافة إلى ما أنجزا. هذا ما يؤكده تراث نجيب محفوظ بعد الثلاثية، كذلك رواية عبد الرحمن منيف (الآن هنا) التي تلت خماسيته. ومن المفهوم، بل من الطبيعي، أن سيرورة الكاتب، سواء عرفت ذروة حادة أم لا، قد تظل متصاعدة، قد تظل كل خطوة فيها تضيف، وقد تشهد مراوحة، وقد تشهد تراجعاً، بل ووهدة-حادة، ولكن ذلك لا يدرأ الشبهة عن الحالات التي ذكرت من الرواية في سورية، ومثيلها أكبر وأخطر في المشهد الروائي العربي.

كانت السمة الغالبة على الرواية في سورية، منذ السبعينات فنازلاً، هي مخاطبة راهنها، راهن الكاتب والكتابة، أو العودة ضمن ذلك قليلاً إلى الوراء، إلى الماضي القريب، لسنوات معدودات. بهذا انطبعت عموماً الروايات الأكثر أهمية، والتي رسمت سيرة الرواية في سورية، وتاريخ تطورها حتى نهاية

السبعينات، كما رسمت جزءاً هاماً من سيرة الرواية العربية وتاريخ تطورها، وهو ما تدلل عليه أغلب أعمال عبد السلام العجيلي، حيدر حيدر، هاني الراهب، غادة السمان، حنا مينه، وليد اخلاصي...وسواهم.

منذ الثمانينات سوف تغدو السمة الغالبة على الأعمال الأكثر أهمية مايبدو للوهلة الأولى أنه نأي عن الراهن. كذلك جاءت (الوباء) أولاً، وتواترت رواية أو أكثر لحيدر حيدر، خيري الذهبي، فواز حداد، وليد اخلاصي، نهاد سيريس، يوسف المحمود...

ويلاحظ المرء هنا:

1 - استئثار النصف الأول من هذا القرن بأغلب الأعمال، إما بعقود بكاملها كما هو الأمر لدى خيري الذهبي في روايته (التحولات)، وهاني الراهب في روايته (الوباء)، ويوسف المحمود في روايته (مفترق المطر) ووليد اخلاصي في روايته (باب الجمر)، وكما حاولت في روايتي (مدارات الشرق). وإما بفترة محددة كما في رواية نهاد سيريس (رياح الشمال) ورواية (دمشق موزاييك 39) لفواز حداد.

كلما تجاوز أي من هذه الأعمال الخمسينات، واقترب من راهن الكتابة والكاتب، وهو هنا السبعينات والثمانينات، كلما ازداد ضغط هذا الراهن على العمل المعني، أو ازدادت صراحةُ مخاطبة العمل لهذا الراهن، وهذا ما أشرنا إليه بصدد القسمين الأخيرين من (الوباء)، وما يبدو في رواية حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر). أما الأعمال الأخرى التي تمعن في العقود الأولى من هذا القرن، فتغدو - مع الاختلاف بين كاتب وكاتب - مخاطبة الراهن فيها أكثر استبطاناً، وربما أكثر شفافية، وهدوءاً، وتعمقاً في النظر.

3 - ومن هنا، فليس الأمر كما يمكن ان يؤخذ بسهولة، بنظرة سطحية، هرباً من الراهن بإشكالاته ومحرماته. بل هو، كما تؤكد الروايات المعنية،

محاولة في وعي معمق للراهن والمستقبل، ابتداء من لحظة ما في الماضي القريب أو البعيد. وشبهة الرواية التاريخية هنا تحتاج إلى تمحيص بالغ. كذلك شبهة الروائي بالمؤرخ.

لم تقدم هذه الأعمال ـ مع الاختلاف بين كاتب وآخر ـ الـ (ما قبل) تجريدياً أو فولكلورياً أو وثائقياً. بل سعت إلى أن تقدم التاريخ الملموس للبشر. التاريخ المتعيّن. حتى عندما افتقر بعضها للتعيين المألوف، وخلق تعيينه هو ـ كباب الجمر، وليس كالتلال ـ فقد جاء، كالأعمال الأخرى، صورة من تحت، صورة للفاعل المهمّش، لا تتحكم بها المقولة أو المفاهيم المجردة.

ربما ضغط المؤرخ على الروائي في بعض من هذه العلامة الهامة البارزة لحاضر الرواية في سورية، كما لدى نهاد سيريس في رياح الشمال، لكن الروائي غالباً ظل هو الروائي، والرواية هي الرواية، حيث التاريخ هو أفعال البشر، حياتهم المتدفقة، وليس بالتاريخ الرسمي. إنه أيضاً الذاكرة الشفوية المغيّبة أو المهملة وقد أخذت ترسم سيرورة العيش، وتستعيد ما اغتصب منها أو اندثر، فتنقّب وترمّم، تستشرف وتحلم.

4 ـ في السبعينات فنازلاً ظهرت أعمال مما يمكن أن يعتبر بذوراً لهذا الذي غدا في الثمانينات علامة هامة و بارزة للرواية في سورية. وفي رأس تلك البذور تأتي من الستينات رواية (العصاة) لصدقي اسماعيل. وروايتا فارس زرزور: (حسن جبل) و (لن تسقط المدينة). كما جاءت في السبعينات روايات حنا مينه (حكاية بحار ـ المستنقع ـ بقايا صور) ورواية خيري الذهبي (ملكوت البسطاء) بهذا المعنى، على الرغم من أن خصائص هامة جديدة وعديدة لنقلة الثمانينات، مما سنتبينه، تكاد تشكل قطعاً مع ما توفر لها من بذور، ليس في سورية وحسب، بل فيما تقدم في الرواية العربية، وأقربه وأهمه ثلاثية نجيب محفوظ.

5 ـ من اللافت أن الرواية المتعددة الأجزاء، والكبيرة الحجم (مئات

الصفحات، أو لنقل عشرات الآلاف من الكلمات) بدأت تبرز في حاضر الرواية في سورية، من خلال هذه النقلة التي استأثرت بحديثنا حتى الآن.

فالاغتراب لهلال الراهب جاءت في جزأين، والكاتب نفسه شرع بخماسية، وهاني الراهب ساق بين دفتي كتاب واحد جزأين من (التلال) وأعلن في نهايته عن اسمي الجزأين التاليين اللذين لم يصدرا حتى الآن. أما خيري الذهبي فقد أصدر من روايته (التحولات) جزأين، الأول (حسيبة) عام 1987، والثاني (فياض) عام 1992، ومن المتوقع صدور الجزء الثالث (هشام) قريباً. وأصدر نهاد سيريس الجزء الأول من روايته (رياح الشمال) بعنوان (سوق الصغير) عام 1989، ثم صدر الجزء الثاني هذا العام. وبالنسبة لي فقد صدر الجزءان الأول والثاني من (مدارات الشرق) عام 1990، الأول بعنوان (الأشرعة) والثاني بعنوان (بنات نعش)، كما صدر هذا العام الجزء الثالث بعنوان (التيجان) والرابع بعنوان (الشقائق). فهل لهذه الواقعة من دلالة؟

ربما كان علينا أن نسأل عن دلالات، ولكن ليس قبل أن نؤكد على أن عدد الأجزاء والحجم الكبير ليس ميزة بحد ذاته. بل قد يحمل دلالة على الثرثرة والفوضى وسواهما مما يتعارض مع ما يقتضيه الفن من نظام، واقتصاد أيضاً. فإذا كانت ظاهرة الثنائيات أو الثلاثيات أو الرباعيات مما جاءت به الثمانينات والتسعينات، ولم تكد تعرفه الرواية قبل حنا مينه في السبعينات، إذا كانت هذه الظاهرة بمنجاة مما قد يعيق التجزيء وتضخيم الحجم، فقد تتمثل الدلالات ـ من بين ما تتمثل به ـ بما يلي:

1 ـ معاناة الرواية للتاريخ والبحث، ومعاناة الروائي للمؤرخ والباحث في فنه، بكل ما يقتضي ذلك في ورشة الكتابة، وفي طبيعة الرواية.

2 ـ وفي طبيعة الرواية هذه يأتي الكلام ها هنا على دور الوثيقة، وعلى دور التناصّ، وعموماً على الدور المعرفي للرواية.

3 ـ نمو النزوع الكرنفالي، إن صح التعبير، وذلك ببروز المشهد، وتعرية المقدس، وقيام الحكمة الشعبية، عبر الأمثال العامية والفصحى، كحامل لأشطار رسالة الرواية. ومن هذا القبيل يمكن أيضاً أن نرى التوشيح بالعامية ومعاناة إشكالية الفصحى والعامية بصورة أبرز. فالرواية في سورية كانت عموماً أكبر تشدداً في هذه الإشكالية منها في مصر أو العراق أو أقطار المغرب العربي، حيث تبرز العامية بإيجابياتها وسلبياتها، في الحوار خاصة.

4 ـ الاشتغال الحثيث على السرد، وبروز تثنية الحكاية، أو ما يسمّى بالقصّ في القصّ (الاندماجية بحسب جيرار جينيت).

5 ـ الاشتغال الحثيث بالموروث السردي والحكائي العربي.

فهل يمكن أن يعبر ذلك كله عن تأسيس آخر و أخير في سيرورة الرواية في سورية، بل وفي سيرورة الرواية العربية عموماً؟

هذا ما ملت إلى الإجابة عليه بالإيجاب في محاورات حول (مدارات الشرق)، إبان ظهور جزءيها الأولين. وسمّيته فيما أذكر بالتأسيس الكلاسيكي الثاني، والأخير، باعتبار ثلاثية نجيب محفوظ ترمّز إلى التأسيس الأول، ولم تكن إجابتي محصورة بشغلي، بل بما أتابع حولي.

والآن أميل إلى تطوير هذه الإجابة، إذ تبدو لي الدلالات المعدودة السابقة، وسواها مما لم أذكره، مما يتصل بالشخصية واللغة الشعرية والفضاء ـ فالمقام لا يتسع للتفصيل ـ تبدو نسيجاً جديداً، فيه الكلاسي وفيه الحداثي، الكلاسي والحداثي الروائي الأوروبي، والحداثي العربي مما سبق للرواية العربية أن أنجزته، والكلاسي السردي والحكائي العربي مما ينطوي عليه التراث، وكل ذلك على وقع ما تمور به المجتمعات العربية وما يمور به العالم، وهو يودع القرن العشرين. وهذا النسيج الجديد يبدو لي أنه خطوة جديدة وحاسمة في هوية الرواية العربية، وفي انتسابها الحضاري لتاريخها وللعالم. خطوة تنضاف إلى ما سبق

إليه آخرون عبر عشرات السنين من تاريخ الرواية العربية. خطوة تنضاف إلى ما يتحقق في الآن نفسه معها على يد كتاب آخرين، وبأشكال أخرى قد تبدو نقيضة، لكن ذلك كله مجتمعاً يؤكد في نهاية القرن ما استطاعت الرواية العربية أن تنجزه في عمرها القصير، إذ غدت هي نفسها، ولم تعد فناً حديثاً غريباً أو غربياً يزرق زرقاً في جسم آخر.

إذا كانت النقلة الروائية التي أهلّت في سورية مع الثمانينات قد غدت اليوم صوتاً أقوى وبالغ التميز، فإن علينا ألا ننسى أو نتناسى صوتاً آخر، بدأ يصدح منذ الستينات، وصدح خاصة في السبعينات، وهو يعلو اليوم من جديد، لكأنه يعلن عن نقلة روائية أخرى. وأعني بذلك ما اشتهر بالصوت الحداثي. وربما كانت بدايته على يد وليد اخلاصي في (شتاء البحر اليابس)، وعبره ظهرت أهم وأغلب أعمال هاني الراهب وحيدر حيدر وغادة السمان.

ولنسارع إلى القول هنا: إن الحداثة المعنية ابتدأت، وعلى اختلاف بين كاتب وكاتب أو رواية ورواية، ترجيعاً للحداثة - أأقول الحداثات؟ - في الرواية الغربية، ولئن استطاع هؤلاء الكتاب، شأن أمثالهم في المشهد الروائي العربي، أن يتخففوا خلال عقدين، من الترجيع، ليكون لهم صوتهم الخاص، فربما لم يعد الأمر اليوم بالنسبة إليهم كذلك. وهذا ما أشرنا إليه بصدد ما كتب هاني الراهب بعد (الوباء) وحيدر حيدر بعد (وليمة لأعشاب البحر). أما وليد اخلاصي، فهو دائم التجريب والمغامرة، وهذا ما يطبع ما كتب قبل (باب الجمر) وما كتب بعدها.

بالمقابل بدأ يبدو أن من يتابع هذا الصوت في أهم ما حققه، هم جيل آخر - وإن كنت أتحفظ على كلمة الجيل - من الكتاب الذين يقدمون بواكيرهم الروائية، وهم أصغر سناً بقليل أو كثير من سالفيهم، وهنا أذكر: علي عبد الله سعيد، خالد خليفة، فيصل خرتش.

ولسوف يلاحظ المرء بنسبة أو بأخرى، هنا، استمرار بعض الالتباس الذي لازم هذا الصوت لدى السابقين، وخاصة في اللغة الروائية، وفي شعرية القصّ، حيث المراهنة تكبر على المجاز والفيض، وحيث ينوء الاقتصاد تحت وطأة سحر المفردة والتركيب، تحت وطأة السيولة اللغوية والصورية والمجانية، وخاصة عندما تحتدم الحالة النفسية المشخّصة، أو تتقد المخيلة، الأمر الذي يشوش أحياناً المعمار الروائي، أو يشوش الترميز، لكن بوسع المرء أن يرى أن هذا الالتباس جاء أدنى بما لا يقاس عند الطارئين، منه عند أغلب السابقين.

ولعل من الأهمية بمكان أن يسجل المرء أن اللاتعيين هو سمة غالبة على ما ظهر من إنتاج هذا الجيل، ولكن لابد من الانتظار حتى يؤكد هؤلاء الكتاب الجدد، أو سواهم ممن يلونهم، مصداقية ما إذا كنّا أمام نقلة أخرى في الرواية، أمام تخليق جديد لصوت قديم، أو أمام صوت جديد.

من اليسير على المرء أن يشخّص في اللاتعيين الذي يسم رواية مثل (اختبار الحواس)، وبدرجة أدنى (حارس الخديعة)، ذلك الخطاب المتوجه إلى الراهن بكل مقموعاته ومحرماته، وبخاصة المحرم الجنسي والمحرم السياسي. ولا يخفي ذلك النشاطُ التخييليُ الحارّ، ولا توسّلُ الرموز. ويبدو أن هذا الضغط من الراهن على الكتابة هو ما جعل كاتباً قديراً مثل حيدر حيدر يلوي ليّاً عنق روايته (مرايا النار) في نهايتها. وهكذا يرتسم، من هذه الزاوية، حاضر الرواية في سورية موزعاً بين:

* من يشتغل في ماض ما، وهو يتأمل التاريخ بحلقاته: الماضي، الحاضر، المستقبل، يعيد النظر ويقرأ ويسائل ويؤسس.

* من يشتغل في الراهن، ولكن من خلف حجاب أكثف، فأكثف، وبما لا يخلو بالطبع من عودة/ عودات إلى لحظة من لحظات الماضي.

والمغامرة الفنية هي الأساس في أغلب الروايات التي ينتظمها هذا

التوزيع، إذ لم تعد (الحداثة الروائية) حكراً على فريق، على الرغم مما يدعيه بعض رواد الصوت الحداثي، وليس من أعقبهم من حملة ومجددي هذا الصوت.

مهما يكن، فالفئة الأولى لا يمكن لها أن تشتغل إلى ما لا نهاية على هذا الخطّ، وإلا لكانت تكرر تجربة حنا مينه في السنوات الأخيرة. وفي الحد الأدنى، فإن هذا هو ما أعني به نفسي كواحد ممن تضمّهم الفئة الأولى عبر (مدارات الشرق). فالأمر هنا يبدو كأنه مهمة روائية، مهمة تاريخية فنية كان على أحدٍ أن يؤديها، مبكراً أو متأخراً. وحين تنجز المهمة سوف تفسح لسواها. وبالطبع لا يعني ذلك أن أحداً لن يكتب رواية من هذا القبيل بعد عشر سنين مثلاً، فالمهمات والمراحل في الرواية، وفي الفن عموماً، تتداخل بقدر ما تتعاقب، والحدود هنا تخوم، والتخم أقل صرامة وتميزاً، وأكبر اندياحاً وتداخلاً.

هكذا إذن يبدو الاشتغال على الراهن هو التحدي الذي يواجه الجميع، سواء فيما يؤدون الآن، أو فيما ينتظرهم. وفي لبّ ذلك تبدو الشعرية والتجريبية و (التأرخة الروائية) كما يبدو وعي الغرب والعالم، وعي الذات بتراثها ومحليتها، وتبدو أزمة الفرد والجماعة مع سائر أنواع الحرام.

في هذه الطريق تكابد الرواية في سورية، تغامر وتجدد وتكتشف وتجترّ وترتكس، وتبدو مساهمة المرأة فيها محدودة بالقياس إلى ما كانت عليه منذ عقدين مثلاً. وعلى أية حال، فلا يدّعي هذا الحديث أنه أوفى حاضر الرواية في سورية حقه، فالنشاط الروائي خلال السنوات الأخيرة فائر، على العكس مما في الأجناس الأدبية الأخرى، وفي النقد. ولذلك انصبت العناية هنا، بحدود الحديث وقدرة صاحبه، على ما يظنّ أنه الأهم، معتذراً عما يكون قد فاته من التنويه بأعمال أخرى وكتاب آخرين، من بينهم بالتأكيد: غادة

السمان، حميدة نعنع، حسن صقر، فيصل خرتش، ابراهيم الخليل، أحمد يوسف داوود، ناديا خوست، محمد أبو معتوق، عبد الكريم ناصيف، ممن شهدت السنوات الأخيرة صدور أعمالهم الأهم، أو الأولى.

الهوامش:

(*) محاضرة ألقيت في قسم الدراسات العربية والإسلامية والدراسات الشرقية في جامعة اوتونوما (المستقلة) بمدريد 1993/11/11..

3 ـ حين تبدع الرواية تاريخاً واسطورة

مع كل تجربة كبرى لكاتب أو جيل أو تيار، مع كل منعطف في تاريخ الرواية، تتضاعف الغواية بالقول: إن تاريخها هو تاريخ انداياحها، حيث يتواتر مايأتي على تخم أو علامة مما سبق أن رسخ في هذا التاريخ، ويتواتر مايرسم تخماً أو علامة جديدين لايلبث أن يأتي من يتجاوزهما، مهما يطل الوقت.

وفيما يخصّ المشهد الروائي العربي منذ أكثر من عقد، تتلامح تخوم أو علامات جديدة يمكن للمرء أن يغزلها على الأسطورة والتاريخ. وقد يسارع أحدهم هنا مستسهلاً ويوميء إلى الواقعية السحرية أو الرواية التاريخية. قد يتفتق القول أو يستعيد الرواية النهرية أو الجبلية أو الأسرية أو الوثائقية أو العلمية أو الشاملة، وأخيراً وليس آخراً، قد يذهب القول إلى الشعبي والمخيال والموروث والكرنفالية وسوى ذلك مما قد يتصل حقاً أو لايتصل بالتجربة ـ التجارب الجديدة، لكن الرواية ـ بذلك كله، ومن دونه، وعلى الرغم منه ـ تشتغل فيما يبدو أنه يرسم منعطفاً جديداً. وبوسع المرء أن يعدد هنا الوباء، وليمة لأعشاب البحر، مدن الملح، التحولات، لحيدر حيدر وهاني الراهب وعبد الرحمن منيف وخيري الذهبي، على التوالي. كما بالوسع أن يبدأ العدّ بجمال الغيطاني ولاينهيه بأمين المعلوف، وإن كان مثل هذا العدّ يغطي عقدين.

* * *

من أجل التبصّر في هذه التجارب أو في هذا المنعطف أجدني أعود إلى ماعالجه ليفي شتراوس تحت عنوان (حين تصبح الأسطورة تاريخاً)، مما يشكل الفصل الرابع من كراس (الأسطورة والمعنى) والذي استُخلص من محاضرات قديمة

للأنتربولوجي الشهير (1977) وقام بترجمته منذ مطلع الثمانينات صبحي حديدي.

لقد تساءل شتراوس عما إذا كانت القصص المسرودة في الأسطورة حقائق تاريخية تمّ تحويلها ـ وتحوّلنا ـ بطريقة ما. والآن، هل يمكن أن يصاغ السؤال على هذا النحو: هل تروي الروايات حقائق تاريخيةً أولاً، تمّ تحويلها وتحولنا بطريقة ما؟

لاتلغي هذه الصياغة ما في سؤال شتراوس عما بين الرواية والأسطورة. لكنها تود أن تصحح قراءة ناقد أو قارىء ما، وتقلق تلك المطابقة التي تستهويهما بين الرواية ومرجعيتها، فتتدمر جراء ذلك فنيتها.

ولتركيب السؤال من جديد، روائياً وراهناً، أسارع إلى سؤال آخر لشتراوس عما بين الأسطورة والتاريخ: أين تنتهي هذه ليبدأ هذا؟

مع الأسطورة يقرر أننا أمام حالة جديدة تماماً هي حالة تاريخ ليس له ملفّاته أو وثائقه المكتوبة، حالة تراث لفظي يسود الزعم أنه التاريخ. ويسمّي شتراوس ذلك بتكوين الفوضى، ولايرى له حقيقة غير أنه تاريخ أفول.

هكذا نستذكر مرة أخرى قارئاً أو ناقداً مايقرّ بروعة وسحرية القصة التي تقدم الأسطورة، لكن فائدة ذلك تنحصر في تصوير سمات نوع من التاريخ مختلفٍ كل الاختلاف عن «تاريخنا». فما هو «تاريخنا» هذا؟ وأين الرواية من مثل هذا القول كله؟

تسعى الرواية لأن توفّر لقصّتها ـ قصصها روعة وسحرية. وتتوخى الأسطرة سبيلاً إلى ذلك، كما تشتغل علي الأسطورة المتوارثة. وحين تشتغل في الحقائق التاريخية ـ ومن ذلك السيري أيضاً ـ يندر أن تعلن ملفاً أو وثيقة. ذلك أن الرواية حين تقوم، تكون قد قرأت وقارنت واكتشفت وبحثت كما يفعل الأكاديمي بامتياز، ثم تمثّلت وأعادت الإنتاج. فإذا أضفنا إلى هذا اشتغالها في الأسطورة والتراث الشفوي، تبنا أمام نظام جديد ـ حالة جديدة تزعم أنها تاريخ آخر: قد يكون تاريخ أفول أو شروق، وقد يكون شهادة وحسب، وقد يكون سوى ذلك كله، وهو في الآن نفسه «تاريخنا» غير

الرسمي، وبخاصة هو تاريخ الهامش والمسكوت عنه، أو تاريخ من لاتاريخ لهم، كما هو قراءة جديدة لتاريخ من عرفهم أو كرسهم أو زوّرهم التاريخ المنجز. فهل تكون الرواية إذن أسطورة وتاريخاً معاً؟

ليس التعارض الذي اعتدنا إقامته - بحسب شتراوس - بين ما في الأسطورة من قصص وبين التاريخ بتعارض واضح. فالأسطورة تبدو نسقاً مغلقاً فيما التاريخ نسق مفتوح. لذلك يتساءل: حين نحاول صنع تاريخ علمي هل نقوم حقاً بصنع شيء علمي؟ أم أننا بدورنا نظلّ ضالّين عن ميثولوجيتنا الخاصة في هذا الذي نحاول صنعه كتاريخ صاف؟

هكذا يتخلى شتراوس عن النفعية والصرامة اللتين قد تكونان وسمتا تحديداته وأسئلته السابقة، كما يتخلى ناقد أو قارئ ما للرواية، لتتخلص من وهم التاريخ (الصافي)، وتكون حكاية وقصة وتاريخ زمنها، وليتشابه الروائي بالمؤرخ أو يشتبه. ألسنا نهمل - كما ينصّ شتراوس - في حياتنا اليومية، وفيما يتصل بالروايات المختلفة لحدث ما، طرائق المؤرخين في نحت المعطيات وفي التأويل، فيما ينصب اهتمامنا المتشابه؟ أليست العلة علتنا، كقراءة، إذن؟

على هذا النحو يحل التاريخ في مجتمعاتنا محل الأسطورة، ويؤدي وظيفتها. سوى أن المستقبل هذه المرة ينبغي أن يظل مختلفاً عن الماضي، فيما كانت الأسطورة في المجتمعات التي أبدعتها ترهن المستقبل بالوفاء للماضي، جرّاء افتقارها للكتابة. ومن أجل ردم الهوة بين الأسطورة والتاريخ يقترح شتراوس دراسة التواريخ المتخيلة على أنها استمرار للأسطورة. وفي ذلك كله ينبق الروائي وتنبق الرواية، إذ تكون - مرة بعد مرة وتجربة بعد تجربة وفي كل كتابة انعطافية - مستقبلاً يتأسس في ماضٍ، وماضياً يؤسس لمستقبل، وتكون علمية بقدر ماهي شك واحتمال ولعب وتخييل، وتلوي بالتالي عن السؤال الوجيه عن الفارق بين التنظيم المفهومي للتفكير الأسطور والتنظيم المفهومي الخاص بالتاريخ، لتطلع بسؤالها عن التنظيم المفهومي الروائي.

وفي متابعة للتاريخي ـ بصورة خاصة ـ في الرواية قد يكون من المهم جداً ألّا يخلط المرء بين الأركيولوجيا الروائية ـ وأمثل لها بشغل امبرتو ايكو أو أمين المعلوف أو عبد الرحمن منيف أو جمال الغيطاني ـ وبين الترحال المستمرّ في الذاكرة، مما يحفّ به منزلق البداوة الروائية وذلك المصطلح المقلقز: الرواية التاريخية.

وإذا كانت الرواية التي تشتغل في التاريخي تقدم بلغتها معارف غير روائية، أو تستنسخ خطابات أخرى فتدمجها بإخفاء أو إعلان، وتقول ـ كما قال فولتير ـ ماينبغي القيام به فيما يقول التاريخ ماتمّ القيام به، إذا كان ذلك كله ـ وهو بعض الرواية ـ فلا يمكن لها أن تكون تاريخاً كالعهد السائد بالتاريخ، ولايمكن للروائي أن يكون مؤرخاً، كما لايصح العكس، وحين يقع أحدهم في مطب هنا يخفق في أن يكون روائياً أو مؤرخاً، أما إذا كان هذا الـ (أحدهم) قارئاً أو ناقداً فإنه يدمّر الرواية تدميراً.

* * *

بعد هذا كله وسواه، وقبلهما، يأتي من يقول: إن العصور القديمة لم تنشئ الرواية لأن المرأة كانت مستعبدة، فالرواية هي تاريخ المرأة. إنه روبرت مان، وإنه اقتراح لخضّة في الكتابة وفي القراءة الروائيتين. إنها التخوم والعلامات إذن في اقتراح لانذياح جديد، ومنعطف جديد. وفيما يبدو في المشهد الروائي العربي تغلب الآن معارضة كارلوس فونتيس لكون الشعر تعويضاً عن اللغة أو تكريساً لها (مالارميه) بكون الرواية تعويضاً للتاريخ، وقولاً لما يمتنع عنه، وإعادة تركيب للتاريخ الصامت والمزوّر. لكأنّ فونتيس يهتف باسم كاتب عربي الآن: إنني قادر على أن أملأ بصوتي فراغ أربعة قرون أو تزيد. فهل هو هتاف أسطوري وتاريخي معاً؟ هل هو هتاف نسوي أيضاً كجذر في الهتاف الإنساني المبدع والأكبر؟

4 ـ عبد الرحمن منيف

«اعصر من مقلتيك الضياء فإننا مظلمون»

من رواية «الآن.. هنا»

تنبئنا رواية (شرق المتوسط) أن رجب اسماعيل ـ بطلها؟ ـ طفق يفكر في كتابة رواية طوال سنواته الخمس التي أمضاها في السجن. وما إن يفرج عنه ويطير إلى باريس للعلاج حتى نسمعه يقول: «يبدو لي أن الأمر في غاية البساطة. ليس مطلوباً كتابة قصة. لا. إن الأحداث التي رأيتها بأية طريقة سُجّلت، تكفي لأن تكون شهادة إدانة بالموت على هؤلاء القتلة». ونسمع رجب يقول أيضاً: «ولذلك فكرت بتلك الطريقة المجنونة: أن يتكلم عدد من الناس في وقت واحد، وبأصوات مختلفة، وبعد أن يتكلموا دون رابط، دون نظام، ليكن أي شيء. هل ما قالوه رواية أم هذيان؟ لا يهمّ».

ورجب إذن يعلن من سريرة الكاتب، منذ تلك البداية لمشروعه الروائي تينك العلامتين لهذا المشروع: الشهادة، الطريقة المجنونة. وإذ ننتقل بصراحة إلى الكاتب والمشروع تنتفي لا مبالاة رجب برابط الكلام أو النظام أو تجنّس الكتابة بالرواية أو الهذيان.. لتنفتح تينك العلامتان على الشاهد والمشهود وعليه، على (نظام) الطريقة المجنونة التي داورت تاريخ الرواية، أي أن تُقدِّمَ الرواية (كل شيء) في لحظة واحدة ودفعة واحدة، أي أن يقوم الصراع بين طبيعة الكتابة والقراءة.

بعد أقل من عشرين سنة، وبعدما بات لعبد الرحمن منيف مشروعه الروائي الكبير، سنقرأ لطالع العريفي في رواية «الآن.. هنا، أو شرق المتوسط

مرة أخرى» تصديره للقسم الذي تعنون بـ (حرائق الحضور والغياب) قوله: «الأوراق التالية شهادتي، أنا طالع العريفي، أحد الذين عاشوا في سجن موران لمدة عشرين سنة متوالية». ونقرأ أيضاً: «ليس الهدف من الكتابة إثارة الشفقة أو استعراض بطولات فردية، كما ليس هدفها توجيه الشتائم لحكام موران أو الانتقام من الجلادين بتسميتهم وفضحهم، لأن المشكلة، كما تبدو لي، أكبر من ذلك وأخطر، إذ إنها تتعلق بطبيعة النظام وتركيبته...»

على العكس من رجب اسماعيل، لم يفكر طالع العريفي في الكتابة، لولا أن عادل الخالدي قد حرّضه. وعادل، شأن طالع ورجب، سجين سياسي سابق، وهو كطالع قيد المعالجة في مستشفى كارلوف في براغ إثر خروجهما من السجن، فيما كان رجب اسماعيل نزيل باريس، كما سوف يلي لعادل وحده بعد موت طالع. وهذه التفاصيل سترسم المسافات بين كل من هذه الشخصيات الروائية، بين شهاداتهم وطرائق الكتابة. فالشهادة لم تعد تتوخى الإدانة وحسب. وطالع العريفي ليس متأكداً من أن الكتابة مفيدة أم لا، بعد ما تردت الأحوال إلى درك سحيق. بل إن طالع العريفي لم يفكر في الكتابة قبل تحريض عادل الخالدي له. وطالع يمقت أن نظل نقتات من الذكريات، ويلح على التحرر من أسر الماضي والنظر إلى المستقبل، بينما يلح عادل الخالدي على التاريخ والذاكرة، وتبدو له صفة الإنسان الكبرى في أنه (حيوان تاريخ). لكن عادل فيما روى أيضاً في القسم الثالث (هوامش أيامنا الحزينة) لا يريد أن يكتب تاريخاً للسجن المركزي، ولا لسواه من السجون التي عرفها وطالع في عمورية وموران، فتاريخ من هذا النوع ـ بحسب عادل ـ يجب أن يكتبه الغضب وتوشيه الدماء. وهو يخاطبنا كقراء: «لا أريد أن أسليكم بأن أروي قصص السجن». ويسألنا عما سيقوله لنا أيضاً.. إلى أن تستوي في النهاية علامتا الشهادة والطريقة المجنونة في الكتابة، ولكن مؤقتاً، لأن العلامتين وسواهما

من علامات المشروع الروائي الكبير لعبد الرحمن منيف لا تفتأ تتناسل وتختفي وتتعقد وتتألق. أما الاستواء المؤقت لذلك في (شرق المتوسط) و(الآن.. هنا) فيبدو في النقلة بين الإدانة وبين التفكيك، كما يبدو في تأسيس بناء الرواية الأخيرة عبر الرواية الأولى قليلاً وعبر (مدن الملح) أكثر، وعبر (عالم بلا خرائط) و (الأشجار واغتيال مرزوق) بقدر آخر كما يتوضح في المقارنة بين:

1 ـ الفصول التي تخص رجب اسماعيل من (شرق المتوسط)، أي ماكتب من شهادة أو قصة أو من مشروعه الروائي القديم المؤجل... والفصول التي تخصّ أنيسة شقيقته، فالرواية بجملتها هي جملة فصول الراويتان رجب وأنيسة.

2 ـ القسمان ـ أو الجزأان ـ الثاني والثالث من (الآن.. هنا)، مما روى الراويتان طالع العريفي وعادل الخالدي.

3 ـ مشروع رواية (شجرة النار) في (عالم بلا خرائط).

4 ـ يوميات منصور عبد السلام في (الأشجار واغتيال مرزوق) والتي عثر على مخطوطتها الصحافي كما يروي في الخاتمة، فرفع بعض الأسماء والكلمات البذيئة، وقدم لنا اثنين وأربعين فصلاً، وعبرها كانت (رواية) مرزوق بخاصة، فضلاً عن (روايتي) الياس نخلة ومنصور عبد السلام نفسه.

5 ـ الاشتغال الحثيث للتناص في (الآن.. هنا) وهي العمل التالي لخماسية مدن الملح، ومن ذلك بخاصة الطبيعة السردية والتراثية للمتناصّات، كذلك المتناصّات الغربية (هملت، ايلوار..) في (الآن.. هنا).

6 ـ الاشتغال بمسألة وعي الذات والعالم، أو ما جرى تدواله على أنه مسألة الشرق والغرب.

7 ـ الفضاء المسمّى بعمورية وموران، والفضاء الصحراوي بعامة (أضيف إلى الروايات السابقة رواية (النهايات).

8 ـ التعددية في اللغات والساردين والمستويات السردية (أنيسة ورجب في

شرق المتوسط ـ منصور عبد السلام والصحافي في الأشجار واغتيال مرزوق ـ صبحي المحملجي (الحكيم) مثلاً والسارد الأساس في مدن الملح..) أو التقديم بمقدمة من سطور (عالم بلا خرائط) أو بمقدمة /جزء/ قسم من رواية «الآن..هنا» وهو القسم الأول: الدهليز..

* * *

تلك علامات/ اقتراحات من كثير لست بصدد حصره ولا بقادر. بيد أنني سأحاول الذهاب أبعد في بعض ذلك، مما أحسب أنه يضيئ المشروع الروائي الكبير لعبد الرحمن منيف في لحظة خاصة للرواية العربية، هي ما طفقت أدعوه منذ سنوات بالمنعطف، ولعل المقام هنا سانحة جديدة لتلمّسه.

من الجليّ أن العلامات الأربع الأول تتعلق بالعلامة الأخيرة، حيث مضى عبد الرحمن منيف قدماً بما سبق في التراث الروائي من تقديم الرواية على هيئة مخطوطة أو أوراق أو شهادة أو مذكرات، وصولاً إلى انطواء الرواية على رواية، وتثنية أو تثليث (تعدد) الرواة والساردين والمستويات السردية وزوايا النظر، كذلك وعي الرواية لذاتها، تفكيرها بذاتها ونقدها لذاتها، وصولاً إلى (الميتارواية) وتعدد وتقلب وتعقيد الضمائر واللغات والأصوات، وليست العلامة الخامسة الخاصة بالتناص ببعيدة عن ذلك.

روايةً فرواية، منذ مطلع السبعينات إلى مطلع التسعينات، كان المشروع الروائي لعبد الرحمن منيف يراكم ويولّد ويبدع ويعيد إنتاج السلف التقني الروائي. وفي هذه السيرورة جاءت «مدن الملح» مفصلاً شخصياً لصاحبها ومفصلاً موضوعياً للرواية العربية، مما تقاطع مع شغل آخرين، أحسب نفسي بينهم، وبخاصة في «مدارات الشرق»، ومما دفع إلى الادعاء بارتسام منعطف للرواية العربية.

لقد تقدم عبد الرحمن منيف إلى المشهد الروائي مطلع السبعينات، إبّان

فورة هذا المشهد، سواء بلونه الكلاسيكي أم بلونه الحداثي. ومنذ البداية كان جلياً أن اللون الأول ليس رهاناً للكاتب، وإن يكن أساساً في مشروعه الروائي. لكأني به أشبه بأي من أعلام الشعر العربي الذين كانوا يتمثلون الأساس الكلاسيكي السابق عليهم (من أبي تمام مثلاً إلى أدونيس مثلاً) ثم يتقدمون برهان آخر في مشروع آخر وابتغاء لون آخر. من هنا لم تصب عبد الرحمن منيف لوثة حداثية ولا عصابية حداثية تشطب على ما تقدم، أو تنفي الألوان الأخرى، أو تصادر المستقبل بوحدانيتها. وعلى نحو خاص يشار إلى أن عبد الرحمن منيف خرج مبكراً من نرجسية الصوت الحداثي الروائي العربي، وشرنقته الذاتية المتياسرة، ولم ينحبس أو يحبس التجربة الحداثية الروائية بالإرهاب الشعري - من الشعر - بما يعني من لغة البلاغة القديمة أو الجديدة في الشعر: لغة المجاز والكتابة والاستعارة بالمعنى التراثي والمولّد - الغربي أيضاً -، بل مضى منيف شأن آخرين مجايلين إلى رحابة وثراء وتعقيد النثر، فكانت لغات السادرين، والشخصيات، والمتناصّات، كانت لغة الشعر والتراث والعلم والصحافة والعاميات، مما تنطوي عليه شعرية الرواية، ولنقل أدبية الرواية، روائية الرواية، ولنتخلّص من وهم سلطة الشعر، وندخل في الحداثات بدلاً من الحداثة الواحدة، وكل واحد محدود ومستبدّ.

لم يأت ما تقدم كمفردات تقنية يلبسها الكاتب الفلاني لعمله العلاّني بل جاءت به (كيمياء) جديدة، هي أسئلة الرواية العربية لنفسها وللتاريخ العربي بطريفه وتليده، فأسئلة كونية أيضاً. وقد بدأ ذلك بالارتسام منذ مطلع السبعينات، إلى أن بات له في مطلع التسعينات موقعه المميز في المشهد الروائي العربي إلى جانب السبيلين السابقين المستمرين، وأعني السبيل الكلاسيكي كما لا يزال يمضي على يد حنا مينه - مثلاً - والسبيل الحداثي الأول كما لا يزال يمضي على يد حيدر حيدر مثلاً. وإنما وسمت

السبيل الأخير بالأول إشارة إلى أن السبيل الثالث الذي أنعته بالمنعطف الروائي العربي الجديد إنما هو سبيل حداثي أيضاً مفارق للسبيلين السابقين بقدر ما هو متأسس فيهما بنسبة أو أخرى، وبقدر ما هو نقد لهما. وهذا المنعطف أو السبيل الثالث ليس صنع عبقرية فردية بعينها، ولا حكراً على جيل، بل تتلامع فيه أسماء قديمة وجديدة، وأعمال لكتاب قدامى وجدد، ومن أهم إشاراته - ربما - أن الحداثة حداثات. أما بالنسبة لعبد الرحمن منيف، فلعل المتابعة التالية أن تزيد من جلاء مشروعه الروائي، وبالتالي: المنعطف الروائي إياه.

* * *

تحمل عنوانات روايات عبد الرحمن منيف صوراً تتمفصل بالزمان والمكان - بالفضاء - وبالفعل. وكما أن الصورة الروائية بعامة إنما تحيا بالسياق الروائي، وبإعادة القارئ لتكوينها، كذلك هي الصورة التي يحملها عنوان أي من روايات منيف، وحيث يغدو العنوان واحداً من أمراء الدوالّ كما يليق به، وكما هو شأن اسم العلم الروائي، سواء أكان لشخصية أم لمكان. فشرق المتوسط صورة روائية لفضاء يُستعاد خلقه ثانية في (الآن.. هنا) وإن بصيغة عنوان ثان. وبُعدُ الفضاء بيِّنٌ في عنوان «مدن الملح» وفي العنوان الثاني للجزء الثاني منها «الأخدود» وفي شطر العنوان الثاني لجزئها الأخير «بادية الظلمات»، وفي «عالم بلا خرائط»، وفي شطر «الأشجار واغتيال مرزوق». وعنوان الرواية الأخيرة «الآن.. هنا» يجدل الزمان والمكان، وينتأ (الزمان) أيضاً في عنوان رواية «حين تركنا الجسر». أما الفعل فيأتي في شطر «الأشجار واغتيال مرزوق» وفي «حين تركنا الجسر» وفي العنوان الثاني للجزء الأول من مدن الملح «التيه» وفي «النهايات»، وهو ما يحيل عليه الفاعل أو المصدر كما في «تقاسيم الليل والنهار» و «المنبتّ» من أجزاء مدن الملح.

هذه الفضاءات والأفعال مما ترسم العنوانات ستترامى من خلال عشرين عاماً في هذا المَوَرَان لما كتب عبد الرحمن منيف من الرواية:

1 ـ الفعل التراجيدي البشري والطبيعي، بالأحرى: الطبيعي ـ البشري، وما يعنيه ذلك من شخصيات إشكالية. وحسبي أن أذكّر بقتل مرزوق في (الأشجار واغتيال مرزوق)، وأن أستعيد مع منصور عبد السلام قوله: مرزوق كل الناس، مرزوق شجرة.

يتواتر فعل القتل كفعل روائي تراجيدي بامتياز، سواء أكان القاتل جلاداً أم فيضاناً، سواء أكان المقتول فرداً أم مدينة أم شجرة (مجزرة وادي العيون!) أم امرأة (نجوى في عالم بلا خرائط) أم طيراً...

وصنو هذا الفعل هو فعل العشق ـ مرة ثانية من عالم بلا خرائط: نجوى وعلاء السلّوم ـ وما يتصل بالعشق من الجنس. ولسوف يلتبس بعض ذلك ـ أو كله كما يشاء بعضهم ـ بالبوليسي. لكن اغتيال مرزوق أو مصرع نجوى ليس حبكة مشوقة وحسب، بل شبكة أسئلة وعلاقات اجتماعية وسياسية ومعرفية وفنية، تماماً كما هو شأن الحكايات العجيبة والجنون في رواية (النهايات)، وحيث يستدعي هلاكُ عسّاف هلاكَ مرزوق، وتستدعي الصحراءُ الشجرة، والشفويُّ يستدعي المكتوب، و(حكايات الليلة العجيبة) تستدعي أوراق منصور عبد السلام، ولكن كلّ في مستوى، وبفاعلية خاصة.

من فعل القتل والعشق والجنون، وبه، أنتقل إلى الفعل الأكبر فيما قدم عبد الرحمن منيف: قيام الدولة/ السلطة وموتها، مما يمكن التعبير عنه بالحراك الاجتماعي الموّار العنيف في أعقد مفاصله التاريخية. ومن هذا الفعل يُشتقّ فعل السجن الذي أوقف له الكاتب روايتين. وفي ثانيتهما (الآن.. هنا) يجلو الكاتب هذا الفعل في بعده التاريخي الكوني، من سجون العبيد والعفير والمركزي والقليعة.. إلى الباستيل، ويقوم سؤال الجسد بين السجن والمستشفى، ويقوم سؤال القمع والديمقراطية من حديث نبوي أو متناصّ آخر

للجاحظ أو سواه.. إلى نهاية القرن العشرين العربية والعالمية، ومن عمورية إلى براغ إلى باريس إلى.. إلى أين؟

هل يحق لقارئ مثلي أن يقرأ جماع وجدل هاته الأفعال (القتل، العشق، السجن، الجنون، قيام السلطة وموتها) في هذا المقتطف من (الآن.. هنا): «لا.

«هذه اللا هي سر الكون كله.

«هذه الكلمة الصغيرة إلى درجة التلاشي هي التي غيّرت الكون والبشر والحياة، وهي التي غيرتني. ومثلما جعلت الإنسان إنساناً حين يعرف كيف يستعملها، ومتى، وفي مواجهة من، جعلتني أجرؤ على استعمالها..»

إن الديمقراطية لتغدو في هذا المشروع سر الكون كله، وليست فقط عنواناً سياسياً، بل عنوان (فني) يخصّ الحمولة الفكرية والمعرفية والتربوية للرواية كما يخصّ مفرداتها التقنية ـ هل أمثّل بعلاقة السارد أو الساردين بالشخصية أو الشخصيات، وأكرر: تعدد الأصوات واللغات؟ ـ ولأنها ـ الديمقراطية ـ كذلك، عَنوَنَ بها عبد الرحمن منيف كتابه (الديمقراطية أولاً)، وقال عادل الخالدي لرفاق الأمس: «فأنا لا أؤمن بالديمقراطية لحزب أو فئة أو طبقة، أؤمن بالديمقراطية للجميع، وبنفس المستوى، عدا أولئك الذين يخونون وطنهم».

2 ـ منذ رواية (النهايات) سينفتح الفضاء الصحرواي في الرواية العربية، وسرعان ما ستتلامع الصحراء كفضاء روائي عبر مدن الملح وما كتب ابراهيم الكوني وابراهيم نصر الله وصبري موسى...

ولقد اشتغلت (النهايات) على قرية الطيبة ـ بداية الصحراء ـ في اللحظة الحرجة: لحظة القحط والجفاف، حيث جاء الجراد والغرباء وانقلبت حياة الناس، كما كان لوادي العيون وحرّان وموران في (مدن الملح) مع النفط. ومن (النهايات) ستتلمس أيضاً بذور الصيد والجنون والسرد التراثي والجماعة ـ كفاعل روائي ـ لروايات منيف التالية، وبخاصة وبامتياز: مدن الملح.

في هذه الخماسية تقوم موران، وسنراها من بعد في (الآن.. هنا). ومن قبل تقوم عمورية (عالم بلا خرائط)، وسنراها أيضاً في (الآن.. هنا). وهكذا: من العراق إلى المملكة العربية السعودية إلى أي فضاء عربي وغير عربي (شرق المتوسط) سيترامى ويمور الفضاء الروائي الذي ابتدع عبد الرحمن منيف.

فلنبدأ مع عمورية ورواية (عالم بلا خرائط) التي شارك منيف في كتابتها: جبرا ابراهيم جبرا.

ويهمني هنا، لاقتراح درسي، فأشير إلى أن هذه الرواية التي جاءت عام 1982 قد سُبقَت بنسبة واحدة برواية هاني الراهب (الوباء).

في (الوباء) سنرى منذ نهاية القرن الماضي فصاعداً صراع أسرتي السنديان والعنز (العزّ) وصولاً إلى المآل السبعيني من هذا القرن: المآل الوبائي والتجاري والمالي والسياسي، وإلى الخط المتمرد الفلسطيني (كذا) والمسمّى بكنعان.

وفي (عالم بلا خرائط) سنرى الصراع بين آل سويلم وآل الرعد منذ مطلع القرن وصولاً إلى المآل عينه بما في ذلك الخط المتمرد الفلسطيني (كذا) والمسمّى بأدهم.

كيف تأتّى لهاني الراهب من جهة، ولعبد الرحمن منيف وجبرا ابراهيم جبرا من جهة، أن يكتبوا بالتزامن ـ كما يفترض تاريخ نشر الروايتين ـ تلك العائلات الأربع وذلك الخط المتمرد؟ أية هموم تاريخية وفكرية وسياسية وفنية كانت تشغل هؤلاء الكتاب الثلاثة في آن؟ ذاك هو ما أستطرد إليه كاقتراح درسي، ومثله بالتأكيد ما دفع بخيري الذهبي وفواز حداد ونهاد سيريس ونادية خوست في السنوات الماضية إلى أن يكتبوا ما كتبوا، ولست بمنجاة من هذا الاستطراد مادمت قد كتبت (مدارات الشرق).

أما عمورية فتركها (عالم بلا خرائط): «من مئة ألف نسمة في أوائل العشرينات إلى نصف مليون بعد الحرب العالمية الثانية.. إلى قرابة ثلاثة ملايين نسمة اليوم.. فإنما نحن في أول مرحلة من مراحل تاريخ قادم بالعجائب ـ أو في نهاية مرحلة نراها تبتعد في أحشاء أفق بعيد تحت أبصارنا..

هكذا تبدو عمورية منتصف السبعينات، والسارد يبرئها من مسؤلية مايحل بها وبالبشر، ويحمل أولاء هاته المسئولية. لقد غارت عمورية القديمة في البحر، وقامت مقامها عمورية الجديدة الكبيرة الثقيلة القاسية، ولعلها باتت أكبر مدينة مشوهة في العالم، فما الذي جرى؟

عمورية الأولى ـ حتى الخمسينات ـ كانت أشبه بنجوى نفسها كما يقول حسام لهذه. لكن شيئاً كالدخان أخذ يتصاعد ويشتت الحلم، شيء يجهله حسام. لكنه كما يبين في موقع آخر من الرواية: المال وتداخل العلاقات الشخصية والعائلية مع المصالح والاستثمارات الاقتصادية وصولاً إلى صراع التجار وجشع الطفيليين. ولن يُنسى النفط الذي اكتشفه الأميركيون وعلموا الناس الخطايا السبع.

تبدلت عمورية كما تبدلت نجوى: باتت لنجوى لغتها الجديدة في عالم المشاريع المالية. وإذ ترسم الرواية ها هنا عمورية في نجوى، ترسمها أيضاً زنزانة، وهذا ما ستعاوده رواية (الآن.. هنا) منذ البدايات حتى المآل المالي والزنزاني والأمريكي.

يتساءل عادل الخالدي في (الآن.. هنا) عن عمورية الحمامة وليالي القمر وأغاني الأعياد: أين ضاعت؟ ويدرك عادل أن عمورية تلك قد ضاعت إلى الأبد، ونقرأ في (الآن.. هنا) فكأنما نقرأ في (عالم بلا خرائط): «قامت أخرى مكانها، تحمل نفس الاسم ولها نفس الملامح، لكن عمورية الجديدة تختلف عن التي كانت: البشر، المياه، حتى طعم المياه اختلف. المتفائلون، وأنا لست منهم، يقولون: لقد اتسعت عمورية وامتدت، امتلأت بالعمارات الكبيرة

والشوارع الدوارة، وفيها من المطاعم والفنادق ما يكفي لاستقبال الآلاف المؤلفة.. ولابد أن يتذكروا عمورية القديمة..».

إنه سرطان المدينة العربية، فما يهم إن تسمت ببغداد أو الرياض أو دمشق أو الدار البيضاء؟ ولِمَ كان ما كان؟

هذا السؤال الأخير يمضّ عادل الخالدي في باريس ويباعد بينه وبين سلفه رجب اسماعيل في (شرق المتوسط). يقوم السؤال في حضرة باريس التي تبدلت وصارت كسواها مغلقة وقاسية ولا تخلو من سخرية مترفة، تستقبل الآخرين ـ ومنهم المهزومون ـ بلا مبالاة، ويعود السؤال بعادل الخالدي دوماً إلى عمورية «وأكتشف باريس أكثر، أتعرف عليها، ولكن أظل أتذكر عمورية باستمرار».

بيد أنّ عمورية إن كانت كذلك الآن، فلابد أن تأتي أيام وتتغير كما في يقين عادل الخالدي، لتصبح أكثر رحمة بأبنائها وبالذين يأتون لزيارتها ويلجؤون إليها. وبالنسبة لعادل الخالدي الذي تنتهي به الرواية في باريس ـ خلاف رجب اسماعيل الذين يعود ويقضي ـ كذلك بالنسبة لطالع العريفي، فإن عمورية، وموران معها، هي ساحة المعركة، وليس حيث يتيه الشتات بالمعارضات العربية، ليس في باريس ولا براغ.

إن عمورية بإزاء باريس وبراغ، هي مجلى جديد لإشكالية الشرق والغرب، لإشكالية وعي الذات والعالم، كما هي موران في (مدن الملح) إزاء مدن الولايات المتحدة وجنيف وألمانيا.. ولا يفوتنا بالنسبة لعمورية وموران وبراغ في (الآن.. هنا) أن نقترح للدرس أيضاً مقارنة بين ما قدم عبد الرحمن منيف لإشكالية الشرق والغرب، أو وعي الذات والعالم كما أوثر أن أقول، وبين ما قدم آخرون بصدد مركز النحن في مدينة عربية ما، بإزاء مركز أوروبي شرقي/ اشتراكي سابق مثل براغ هنا، أو مثل بوخارست وصوفيا لدى حنا مينه، وبراغ نفسها لدى ذو النون أيوب وسواها لدى سواه..

ولنتابع الآن مع حران وموران، وبخاصة الثانية التي تقوم بعد (مدن الملح) في (الآن.. هنا) أيضاً.

ها هو الآن فضاء التأسيس والمغامرة، فضاء مواجهة الذات والآخر والطبيعة مما عبرت عنه قبل قليل بالحراك الاجتماعي الموّار العنيف في أعقد مفاصله التاريخية.

مثل طيبة تأتي حرّان العرب وحرّان الأميركان ـ وادي العيون غدا هو الآخر وادي العيون الأميركاني ـ ثم تكون قيامة موران بعد الخمسينات، فلنتذكر عمورية.

كانت موران حتى الخمسينات بلدة نائية منسية، شرنقة صحراء غارقة في الرمال والنسيان، يتناهبها أمراؤها قبل أن يؤسس خريبط دولته ويوحد البعثرة المتنازعة.

وإذا كانت حرّان صارت مدينة اللعنة والنهاية مبتدئة من غول صغير، فها هي موران الغول الكبير، وفي الآن نفسه ثمة موران الأخرى التي تذكّر بعمورية الأخرى التي ستأتي ـ بيقين عادل الخالدي ـ ذات يوم. موران الأخرى/ عمورية القادمة هي تلك التي تكبر وتصغر عبر القرون، تنتظر ولا تملّ، تكاد بالجوع والأوبئة والرمال أن تندثر، ثم تنهض. موران تلك التي يخافها حكامها كما أهلوها من البدو والمتحضرين. من جهة يراها الحاكم «وهذي موران غدارة، تأكل زادك وتنسى حذرك» ومن جهة يراها المحكوم، وهذي موران بالها طويل، تحمل وتحمل ولكن أبد ما تنسى، وما هو بسّ كذا، ما تستعجل، فإذا كانت اليوم لهذا الشكل، ما أحد يدري شنهو اللي يصير باكر واللي عقبه».

لقد اجترح عبد الرحمن منيف لرواياته هذا الفضاء، كما اجترحه للرواية العربية والعالمية، وتفتّق عن ذلك جديد الكاتب وامتيازه في سائر ما يعنيه الفضاء وما يتصل به: الجماد والحيّ، البشر والمؤسسات والتاريخ، الآخر

الأمريكي والغربي بعامة والنحن، ودوماً: المستقبل الواعد بالديمقراطية على الرغم من كل ما يهظ به الحاضر. ألا يحق لقارئ إذن أن يهتف بعبد الرحمن منيف: اعصر لنا من مقلتيك الضياء، فإننا مظلمون؟

* * *

هو ذا عبد الرزاق عيد يعدّ عبد الرحمن منيف بين الأقلية (المحافظة) في الثقافة العربية، إذ لم يتعولم ولم يتحدثن. فالرجل لا يزال تقليدياً محافظاً يؤمن بالثوابت، ثوابت القيم والأخلاق والحق والجمال والوطن والعقل والحرية... ذلك أن الشعب ـ كما يعبر عيد ـ ليس بحاجة إلى حدثنة ولا ترثنة، ولأن عبد الرحمن منيف ـ كما أضيف ـ فنان الشعب بامتياز، فهو ينجو من وباء الحدثنة والترثنة والعولمة، ويكتب ضد هذا الوباء.

ولقد سمعت مراراً من كتّاب حداثيين تعريضاً بتقليدية عبد الرحمن منيف في الرواية. ذلك أن أولاء قد توقفت بهم الحداثة الروائية عند حدود ما أنجزت منذ الستينات وعبر السبعينات خاصة، في تلوين اللغة بلون/ ألوان اللغة الشعرية. وأولاء لم يدركوا ـ مع المنعطف الروائي الجديد ـ القول ببلاغة روائية، وبصورة روائية، وبلغة روائية، تمتح من فنون وأجناس أخرى، ولكنها لا تتحد بالبلاغة الشعرية أو الصورة الشعرية أو اللغة الشعرية.

وهكذا إذن يبدو عبد الرحمن منيف في هذا الحسير تقليدياً، وهو الحداثي، كما يبدو في قول عبد الرزاق عيد تقليدياً، لكنها هذه المرة التقليدية أو المحافظة التي تؤسس في الثقافة وفي الحياة ـ كما في الرواية ـ للمستقبل النظيف من الحدثنة والترثنة والعولمة، لمستقبل حداثات تعانق بالحرية والإبداع القرن القادم ومنارات البشرية في تاريخها ومستقبلها.

5 ـ حنا مينه: البحّار العجوز الشاب

هذا هو حنا مينه، بعد نصف قرن، لازال منقذفاً في بحر الكتابة. وعلى الرغم من أن البحر في هذ البحر، يشيخ أيضاً، إلا أن حنا مينه الكاتب يصرّ على أنه لايشيخ. بل إنه ليبدو في شيخوخة الجسد ـ الذي يصرّ أيضاً على أنه لا يشيخ ـ مغامراً أكبر في الكتابة. وذلك ما يومئ لبعضهم أن الكاتب ما فتئ منذ سنين يطلع علينا كل سنة برواية، فيما يومئ ذلك لآخرين بشيخوخة في هذا الإنتاج الغزير المتواتر نفسه. وليس هذا بالاختلاف الوحيد على حنا مينه، وعلى رواياته وكتبه وشخصه، شأن كل كاتب كبير.

لقد عرفت حنا مينا في «المصابيح الزرق» و«الشراع والعاصفة» و«الثلج يأتي من النافذة» قبل أن نلتقي.

كانت الستينات من منتصفها إلى منتهاها، وكانت الجامعة وهزيمة 1967 والوجودية والماركسية، والمحاولات الأولى في الرواية، وكانت أساساً القراءة... وفي ذلك المناخ التقيت روايات حنا مينه.

ومثلما مالت بي روايات عديدة، فعلت تلك الروايات لحنا مينه. حتى إذا صدرت روايتي الأولى «ينداح الطوفان»، عام 1970، وكنت أعمل مدرّساً للغة العربية في الرقة وقيل لي إن حنا مينه أثنى على روايتك في برنامجه الإذاعي، دوّختني الفرحة والخوف، ورحت بهما أخاتل الشوق إلى لقاء هذا الكاتب الذي كان قد غدا علماً شهيراً، ولم يفته أن يلتفت إلى كاتب جديد مجهول في عمله الأول. أليس هذا ما تتجدد به شكوى الطالعين من المكرّسين؟

بعد حين، لعله مساء من عام 1972، ستجمعنا حلب ـ وكنت قد انتقلت

إليها - في أمسية قصصية. كان هو وزكريا تامر ووليد إخلاصي والمرحوم جورج سالم من نجومها، وشاركت فيها مع طالعين وسابقين كثر. وشرّفني حنا مينه إثر الأمسية في بيتي، وكانت رواية له تنشر مسلسلة في روز اليوسف - لعلها: الشمس في يوم غائم ـ وفي تلك الزيارة عبّرت زوجتي - ربما بفجاجة ـ عن أن ما قرأت من حلقات الرواية لم يعجبها، ولم يخف ارتباكي. على أن المهم أن حنا همس لي ونحن ننتظر على موقف الباص قبالة البيت: ليس للكاتب أن يأخذ برأي زوجته في شغله أو شغل غيره. ولعله نسي ذلك منذ ساعته، لكن الهمسة لازالت تدوّم فيّ، وإن كنت لم آخذ بها. ولقد أومأت لي منذ ساعتها أن حنا مينه يسعده الثناء، ويسيئه ضده، فهل هذا هو حقاً شأن الكاتب عامة، حتى إن تظاهر باللامبالاة؟

على الرغم مما أخذتْ قراءتي - وبو علي ياسين - في كتاب (الأدب والأيديولوجيا في سورية) عام 1974 من الإشارات الدينية المسيحية، ومن الإشارات الذكورية، في رواية (الثلج يأتي من النافذة)، وعلى الرغم مما أخذت قراءتي بعد ذلك لرواية المرصد من تسطيح ودعاوية، فقد ظل حنا مينه يلاقيني بوده الغامر، أخاً كبيراً، فهل كانت تلك الهمسة كاذبة؟

من بعد، وكلما قرأت لحنا مينه رواية جديدة، كان يستوقفني بطل الرواية بنرجسيته المحدودة أو الطاغية، وسواء أكان مجلى ذلك ذكورية هذا البطل أم سواها. وكانت تلك الهمسة تعاودني أحياناً لتصل في سريرتي بين الكاتب وأبطاله، بين الثناء والنرجسية، وسواء أصحَّ ذلك الآن أم لا، فهذا أيضاً من شأن الكاتب عامة، وليس حنا مينه وحده. وبعبارة أخرى: هو مشروع، وليس بذي بال أن ينعت بأنه حميد أو ذميم.

* * *

والآن تتدافع الأسئلة مما تقدم، وأعني: سؤال حنا مينه والبحر (بحر الكتابة وفضاء البحر)، وسؤال حنا مينه والنقد، وسؤال حنا مينه وأبطاله... ويتدافع

النظر بالأسئلة مقلباً في نصف قرن من العطاء، وفي روايات نافت على العشرين منذ سنين، فضلاً عن كتب أخرى وحوارات وشهادات وحضور ثقافي دائم، فيقف المرء حائراً ولهفان أمام البحار العجوز الشاب، ويدرك أن لن تفي مداخلة كهذه المداخلة، كما لم يفِ الاهتمام النقدي الكبير الذي حظي به الصيد الروائي لهذا البحار، فهل يعلل ذلك اكتفائي بالإشارات التالية:

1 ـ رواية نقدية للرواية:

إنها الكتابة الأخرى التي اقترح كونديرا على الروائي، كي يقرأ بنفسه روايته ـ رواياته وكي يكتب هذه القراءة، وعلى نحو آخر سوى السائد في المذكرات أو السيرة الذاتية أو الشهادة أو المقابلة أو الندوة..

ولقد جربت ذلك مرة في /مدارات الشرق/، وعنونت التجربة بـ (الكتابة تقرأ ذاتها). وفي هذه السانحة أترك لدعوتي أن تلح على الكتّاب أن يقاربوا دعوة كونديرا، لما تنطوي عليه من فائدة مغيبة غالباً عن الكتابة والقراءة والنقد.

أما حنا مينه فقد كانت له تجربة أخرى في ذلك، عبّر عن بعضها ما جاء في كتابه (هواجس في التجربة الروائية) تحت عنوان: محاوراتي مع أبطالي. ومضى بها عام 1993 إلى أن تكون روايةً هي (النجوم تحاكم القمر).

وعلى الرغم من المسافة القائمة بين السيري والروائي في روايات حنا مينه، فإن هذه الرواية تكاد تلغي تلك المسافة، وإن كانت تبدل اسماً أو مكاناً أو واقعة. ذلك أن (عناد الزكرتاوي) بطل هذه الرواية هو كاتب روائي يمثل أمام محكمة أبطال رواياته، وهي: المصابيح الزرق ـ الشراع والعاصفة ـ ثلاثية البحر ـ الربيع والخريف ـ فوق الجبل تحت الثلج.

إنها بعض من روايات حنا مينه، فلماذا تخفى خلف اسم عناد الزكرتاوي أليترك المسافة قائمة بين السيري والروائي؟

لقد ظلت المسافة قائمة على نحو ما، بفعل هذا التخفي أو سواه. إلّا أنها

ضاقت على الكاتب وعلى القارىء. وإذا كانت هذه الرواية تميل إلى أن تكون من قبيل (الميتارواية) - إذ تفكر في نفسها وفي كتابة كاتبها خلال عقود - فإنها في الوقت نفسه ترجّع إلى حد ما دعوة كونديرا، كما تنزع إلى أن تكون رواية قائمة بذاتها. وملاحظة هذا من الأهمية بمكان، سواء لفهم هذه الرواية، أم لفهم تجربة حنا مينه عامة.

وفيما يعني نرجسية أبطال حنا مينه، ليس للمرء أن يفوته أن عناد الزكرتاوي/ حنا مينه قد سمّى نفسه في عنوان الرواية - وكمنطوق حقاً لبنيانها - قمراً، وجعل أبطال رواياته نجوماً. ولنلاحظ هنا بقوة أكبر أن محاكمة النجوم للقمر إنما تبرز صنيع حنا مينه في سائر رواياته مما سماه محمد الباردي بجمالية النموذج. وسوى ذلك، مما صدّر به الكاتب هذه الرواية حولها أو حول المسرحية والرواية، يبقى اقتراحاً، للقارىء أن يأخذ به أو يرفضه، على الرغم من إعادة الاعتبار - التي تتواتر - للمناهج فوق النصية. وبالتالي، على الرغم من اهتمام بعض النقد الحديث بما يسوق الكاتب من قبيل ما صدّر به حنا مينه هذه الرواية، أو سوى ذلك.

2 - المحافظة والتجريبية:

في أكثر من عشرين رواية تظل المفاتيح الأساسية لحنا مينه معدودة ومحدودة، على الرغم من فضاء البحر، ومن الشخصيات الخالدة العديدة التي أبدع، وفي رأسها: الطروسي. فهل تحول وذلك إلى (محافظة) فنية، وجعل أمداء التجربة الروائية تقصر، حتى آل في الروايات الأخيرة إلى التكرار أو الاجترار كما يذهب بعضهم؟

قد يقع الكاتب في أسر النموذج الذي يبدعه، بشراً كان أو لغة أو معمارية روائية.

وها هو حيدر حيدر أنموذج ساطع لذلك، سواء في لغة رواياته وقصصه، أم

في بطله الأنموذجي المثقف اليساري العصابي. بل ها هي رائعة حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر) تأسر تاليتها (مرايا النار). ويبدو أن حنا مينه قد تلمس هذا الخطر، فسعى إلى أن يجرب من جديد عبر رواية (النجوم تحاكم القمر). لكن ما يؤكد السعي أو ينفيه، ليس بياناً لكاتب يلحق بالرواية أو يتصدرها، بل الرواية نفسها. وليس الفيصل في المحافظة أو التجريبية أن يسوق الكاتب خارج رواياته آراء محافظة في الفن أو في سواه، بل الفيصل هو ما يكتب، مايبدع. ولقد كان حنا مينه طوال عقود (متحفظاً) على الأقل، على المغامرات التجريبية التي تخوضها الرواية العربية وغير العربية. لكن الأسّ في أنه روائي محافظ، أو في أن رواياته محافظة، ليس فيما عرف به الكاتب حتى ظهر تصديره لرواية (النجوم تحاكم القمر). بل هو ذلك النموذج البشري الذي لازمه منذ (المصابيح الزرق)، كذلك النموذج اللغوي الذي لازمه بخاصة منذ (الثلج يأتي من النافذة). وعلى الرغم من كل ما يقال في (النجوم تحاكم القمر) فلعلها تفتح أفقاً جديداً إذن. وإذا كان ماتلاها لم يؤكد ذلك حتى الآن، فلعله يتوكد إذ يتابع الكاتب باسم عناد الزكرتاوي أو باسمه الصريح أو بأي اسم يشاء، محاكمة أبطال رواياته الأخرى ممن غابوا عن المحاكمة السابقة، وسواء أجاء ذلك في إهاب رواية أم في إهاب ثانٍ للمسرحية/الرواية، أم في أي إهاب يشاء.

3 ـ الآخر:

إضافة إلى (الربيع والخريف) التي حاولت قراءتها في كتابي (وعي الذات والعالم)، بات في تراث حنا مينه الروائي عدد من الروايات التي تطرح مسألة الآخر. وإذا كانت رواية (فوق الجبل تحت الثلج) ترجّع أسئلة (الربيع والخريف)، فإن مقارنتهما معاً برواية (مأساة ديمتريو)، ومقارنة هذه الروايات الثلاث برواية (حمامة زرقاء فوق السحب)، لتنطوي على أسئلة جديدة مما يتصل بمسألة الآخر ووعي الذات والعالم، سواء على مستوى روايات الكاتب نفسه، أم على المستوى الروائي والفكري العربي.

والإشارة الكبرى والملحة هنا هي إلى الذكر الشرقي المثقف أمام الآخر الذي كان (الغرب الاشتراكي) قبل أن تعصف العواصف بذلك الغرب. والإشارة نفسها تذهب إلى الشرق الاشتراكي: الصين، ثم تمضي إلى لندن. ومع هذا الذكر المتقدم في السنّ يأتي التجنيس الحضاري العتيد ـ أين جورج طرابيشي ـ تأتي بربارا وبيروشكا وليديا وسواهن.

وليس للمرء أن يغفل بحال عن اشتغال روايات حنا مينه بدأب على الآخر الشرقي التركي أو اليوناني أو الأرمني. فهاهنا أيضاً ينضاف بُعد جديد إلى مسألة الآخر ـ لنتذكّر في هذا المقام من مصر على الأقل ادوار الخراط ـ ومايبرز بقوة من ذلك كله هو هتك الذات وإدانتها في حضرة الآخر الاشتراكي، وأمثولة وأنموذجية هذا الآخر، كذلك الذكر الذي هو القمر الفاتن للنساء جميعاً.

4 ـ البحر والفضاء:

لم يعد خافتاً ذلك الصوت الذي يشكك في أهلية حنا مينه بلقب روائي البحر. ومع هذا الصوت يترجّع القول بأن البحر في روايات حنا مينه ليس سوى (ديكور) وزخرفة لغوية. ولايكاد يستثنى من ذلك سوى (الشراع والعاصفة). ولا ريب لدي الآن أنه كان ضرورياً منذ زمن أن يُصغى إلى مثل هذا الصوت، ليس لنفي أو إثبات جدارة حنا مينه بلقب روائي البحر، بل للتبصّر في أمر الفضاء الروائي في سائر رواياته، وبخاصة: البحر من ذلك الفضاء.

والسؤال هنا: هل البحر هو شاطئه، سواء أتمثل ذلك في مرفأ أم في شاليه أم في مقهى، كما يتجلى في أغلب روايات حنا مينه، وبخاصة في الحاضر من أزمنتها؟ والسؤال هنا أيضاً هو عن البحارة من أبطال حنا مينه، ممن هم في الغالب قد عاشوا البحر فيما مضى، وليسوا في الحاضر الروائي غير شيوخ أو عاجزين يجترون ذكرياتهم البحرية. لقد جعل ذلك زمن البحر ـ غالباً ـ في روايات حنا مينه زمن الماضي، ولعله هو ما فرض الفلاش باك لتقديم هذا الزمن

واستحضار بطولته، فهل هي العلة في خبرة الكاتب نفسه فيما يكتب؟ أم هي محدودية وسائله التقنية؟ أم ماذا؟

قد يكون ما هو أهم هنا، هذا الذي لاتني تؤكده روايات حنا مينه ـ قبل وبعد كتاباته غير الروائية ـ من أن البحر فلسفة الكاتب. أجل، البحر هو فلسفة حنا مينه فيما أحسب. والكاتب لايني يسعى كي تتجسد هذه الفلسفة في بشر وسلوكيات وعلاقات ووقائع وأحلام. ويندر أن يمضي التجسيد إلى أطروحة محددة. وإذا صح ذلك فالسؤال الأَوْلى هو: إلى أي مدى استطاع الكاتب أن يجسد فلسفته فنّاً؟

هذا السؤال لا يُعنى بالمعروف أو المخبوء من سيرة الكاتب: هل عايش البحارة يوماً؟ هل يجهل السباحة؟ ألم يركب البحر يوماً في صيد أو في سفر؟

هذا السؤال ينكب على النص. ومن الانكباب يطلع بجدية ما سبق من شيخوخة أغلب بحارة حنا مينه أو كهولتهم في الحاضر الروائي، من (تقاعدهم) القسري واجترارهم لذكرياتهم وما ولّد ذلك من تقنية، وما ولّدته التقنية من ذلك.

وتسارع إلينا هنا تجربة فيليب ديول في الصحراء والبحر وفي الغوص كما قرأها باشلار، حيث الطباق المكاني بين فساحة الخارج وعمق الداخل، وحيث دراما الصور المائية. فالطباق المذكور يقوم في روايات حنا مينه البحرية وفي شخصياته من البحارة. أما دراما الصور المائية فيأتي أمرها أدنى. وربما كان أبدعها ما انطوت عليه (الشراع والعاصفة) و(الياطر).

وفي هذا المقام أيضاً تسارع إلينا تجربة عبد الرحمن منيف في (مدن الملح)، حيث نقيض البحر: الصحراء. وحيث مايغري بالمقارنة، سواء في اشتغال الكاتبين على الفضاء المفتوح (الفضاء الصفر والفضاء اللانهاية)، أو في المغامرة والكشف ومواجهة الطبيعة والذات. وأرجو ألا يجفل اقتراح المقارنة هذا أحداً. وفي زعمي أن عبد الرحمن منيف ليس روائي

الصحراء وحسب، وحنا مينه ليس روائي البحر وحسب. إنه سؤال الفضاء.

في الجزء الخامس من مدن الملح يلقن هاملتون الأمير فنر، وهو يعدّه لمستقبله ملكاً، فيحدد حاجة الأمير إلى كمية كبيرة من البحر، لتوازن الكم الهائل من الصحراء. ويظهر البحر لهاملتون فلسفة كاملة، تبدأ بالخوف فالتأمل فالتواصل. أما معادلة هاملتون التي يلقنها للملك المستقبل فهي ثالوث: الصحراء/ الدين/ البحر، وشرطها: البحارة الشجعان الذين كسروا قضبان الصحراء، وانطلقوا بحراً.

هذا هو إذن بحر هاملتون: بحر يولد عقلية وسلوكاً. وهاملتون ينشد أن يتكامل ذلك مع الذكاء الفطري الذي تولده الصحراء. والآن لنتساءلْ: هل بحر حنا مينه عباب أم شاطىء؟ ماء أم رمل؟ حاضر ومستقبل أم ماض ومستقبل أم ماض فقط؟ وكم في هذا الفضاء البحري من جدل المكان والحرية؟ كم فيه من تكوين الهوية؟ كيف يحفر مياسمه في جسد وروح الفرد والجماعة؟ وأي تدمير يعنيه اقتلاع بحارة حنا مينه من فضائهم؟

* * *

لقد جرى الحديث مطولاً عن حنا مينه الواقعي الاشتراكي، والواقعي، كما جرى الحديث عن حنا مينه /بلزاك الماركسي... ولسوف يظل يجري الحديث عن هذا الكاتب وعما كتب ويكتب، إذ مهما يكن الخلاف أو الاتفاق معه وحوله، مع كتابته وحولها، فقد باتت كما بات بفضلها علماً روائياً كبيراً، عربياً وعالمياً. ولعل ما تقدّم أن يحرّض ـ ولو باستفزار ـ على قراءات جديدة ومختلفة، لروايات حنا مينه أولاً، ولسواها من الرواية والنقد ايضاً.

6 ـ غادة الشمان: ومغامرة الحداثة

دشّنت خالدة سعيد السبعينات مجيبة على سؤال (ما هي المرأة؟) بقولها: «هي أنثى الرجل، إذ ليس لها وجود مستقل.إنها الكائن بغيره لا بذاته. ولأنها كائن بغيره فلا يمكنها في إطار الأوضاع التقليدية أن تعيش بذاتها. لا هي تشعر بالاكتمال بذاتها، ولا المجتمع يقبلها ككائن بذاته. إنها المثال النموذجي للاستلاب»[1]

على إيقاع هذا التدشين ستأتي عما قليل الانعطافة الثانية والأهم في مسار الرواية التي تكتبها المرأة في سورية، ولتنزع عن هذا الإيقاع وشاحه المأساوي، وتعمق النظر في (المثال النموذجي للاستلاب) وظروفه وكتابته.

ولئن تأخر المسار بغادة السمّان منذ صدور مجموعتها القصصية الأولى (1962) حتى صدور روايتها الأولى (1975)، فقد أسرعت بروايتها الثانية في السنة التالية، ولم تلبث حميدة نعنع أن ودعت السبعينات بروايتها الأولى، فكانت بذلك كله تلك الانعطافة.

ومنذ البداية رفضت غادة السمّان القول بالأقلام النسائية الشابة أو أدب الأديبات أو القصة النسائية القصيرة، كما رفضت من حيث المبدأ التصنيف القائل بأدب نسائي وأدب رجالي. وردت القول بالأدب النسائي إلى (أسلوبنا الشرقي في التفكير) ومؤداه: الأدب الرجالي قوّام على الأدب النسائي. وخلصت إلى أن زجّ (فصيلة ذوات تاء التأنيث) في (حظيرة الأدب النسائي) لا قيمة له في نوعية هذا الأدب ومستواه، وإنما يومئ إلى موضوعه، كما يومئ إلى مرحلة انتهت عندنا.[2]

هكذا، وعلى النقيض من فحوى ما رأينا لخالدة سعيد، تجزم غادة السمان بانتهاء مرحلة التصنيف الذكوري لما تكتب المرأة من الأدب. ولقد جاء جزم السمّان بعد أربع سنين من صدور مجموعتها القصصية الأولى (1962) وقبل أربع سنين من إجابة خالدة سعيد (1970)، فهل هي الحماسة الشبابية التي لم تفتأ تلفح كتابة غادة السمّان بعامة؟

بيد أن ما قدمت هذه الكاتبة في القصة والمقالة ـ وهو أغلب إنتاجها ـ وفي الرواية، لم يفتأ يحفر في الحظيرة التي صنع الذكر للمرأة ولكتابتها، كذلك لم يفتأ يحفر في جسد الكتابة والمجتمع والفرد، ذكراً وأنثى، وعلى نحوٍ ينشد الانتهاء من المرحلة الشائهة المديدة عندنا وعند سوانا. ومن الكثير والهام والفائر بصدقه، والمتأجج، مما أرسلت السمان في ذلك، نقرأ لها بعد قرابة خمسة عشر عاماً مما مرّ أعلاه: «الصورة في نظري ليست امرأة مظلومة ورجلاً مظلوماً. الصورة في نظري عالم من التخلف تنعكس مآسيه على المرأة والرجل معاً. ومن هنا أرى أن منطق الحل ليس نسائياً بحتاً، وأن التحام المرأة مع بقية الأفراد العرب المسحوقين هو السبيل العملي إلى تحقيق العدالة»[3]

* * *

لقد كان هذا الوعي التاريخي الإنساني رافعة أساسية لكتابة غادة السمّان، مثله مثل الحداثة والتجريب والمغامرة الإبداعية والروحية، كما تؤكد كتابتها نفسها، والمعلوم من سيرتها. وبجماع ذلك تقدمت، وبعد ثلاث عشرة سنة من الكتابة المتميزة للقصة والمقالة، إلى عالم الرواية، فإذا بروايتها الأولى (بيروت 75) تتنبأ بالمآل اللبناني المدمّر الوشيك، عبر (ياسمينة) الهاربة من جسدها ومجتمعها، وعبر ما كان لهذا الجسد مع (نمر) و (نيشان)، وأخيراً مع الذبح. وكذلك هو (فرح الدوماني) في إخفاقه في امتلاك جسد امرأة، بعدما امتلك جسد هو (نيشان)، لذلك كان الجنون مصير فرح الطامح إلى الشهرة والمجد.

* * *

خلال العقد الممتد من منتصف السبعينات إلى منتصف الثمانيات، وعبر ثلاث روايات، ظلت الحرب اللبنانية بؤرة العالم الروائي لغادة السمّان. ولقد تابعت في روايتها الثانية، وعلى نحوٍ أجرأ أو أقدر، تلك المغامرة الحداثية التي حاولتها في (بيروت 75)، فجاءت (كوابيس بيروت) موّارة بالحبكات المنفرطة والوقائع الصارخة والزئبقية، والحكايات المتواشجة المنفصمة، وتماهت في هذه الرواية القصة الفرعية القصيرة بالحلم والحوارية، وتعددت الأصوات واللغات والدلالات كما تشابكت العلاقات، لتأتي بعد عشر سنين من ذلك رواية (ليلة المليار)، فكأنما هي تدفع بتلك العناصر الفنية جميعاً في نسق الرواية التقليدية، فتفجّره بقدر ما تمتح منه، مدلّلة باحترافها الروائي الصناع والبديع.

والعالم الروائي لغادة السمّان يتبأّر إذن في الحرب وبيروت، ليتشظى في الروح والجسد والفضاء العربي والعالمي. وهذا العالم الروائي يتبأّر في المرأة خاصة. ويتوجه سهمه من دمشق إلى بيروت في الرواية الأولى، ومن بيروت إلى سويسرا في الرواية الثالثة، حيث ملجأ الهاربين من الحرب، ثم يعود السهم بليلة المليار إلى بيروت نفسها حيث بات مطهر الحرب الوطنية ضد اسرائيل.

ولسوف نجد كاتبة أخرى هي قمر كيلاني تشتغل على الحرب اللبنانية في روايتها (بستان الكرز)، لكن هذا الاشتغال يمضي بالرواية في سبيل تقليدي ينتزع منزعاً حداثياً، وينتهي إلى نقيض (كوابيس بيروت) كما شخص محي الدين صبحي بحق. إلا أنني أضيف أن (بستان الكرز) جاءت نقيضاً لروايتي السمّان الأخريين، وأخالف محي الدين صبحي في أن (بستان الكرز) و (كوابيس بيروت) تشكلان مجداً للأدب النسائي السوري، فهذا المجد هو للثانية وليس للأولى، وهو مجد تؤكده روايتا السمان الأخريين، ليس للأدب النسائي السوري كما ذكر صبحي، بل للمشهد الروائي كله.(4)

* * *

في حوار نشرته جريدة السفير (بيروت 1977/4/23) هتفت غادة السمان: «افتحوا النوافذ لصرخة جديدة، لأسلوب جديد». ولقد أطلقت الكاتبة صرختها وجربت أسلوبيتها الروائية ثلاث مرات في بؤرة الحرب والجسد الذكوري والأنثوي، وهي التي كانت حياتها ـ كما تقول ـ حرباً بطريقة ما، وليست تجربة الحرب اللبنانية بالتالي «أقسى تجربة خضتها في حياتي»[5]. ولعله يسع المرء أن يسمّي حياة الحرب وحرب الحياة، والتجربة / التجارب الأقسى لغادة السمان، بالجسد: جسد الكتابة وجسد المجتمع وجسد الفرد كذكر وأنثى، وبخاصة: الأنثى. ولعل ذلك ما أغرى النقد الذكوري دوماً بالمماهاة، بين الكتابة وبطلة ما. ومن الأمثلة المبكرة لذلك ما قاله رياض عصمت في مجلة المعرفة (كانون الأول 1975)، وهو ما وافقته عليه في كتابي (الرواية السورية)، لكنني أتساءل الآن بعد عشرين سنة: من أين لعصمت ولي هذا الحق؟ ألسنا جديرين بأن تصفعنا الكتابة بمثل ما صفعت به وداد سكاكيني حسام الخطيب؟

لقد كانت وجهة غادة السمان في روايتها وقصصها نحو الفن، وبما يعني ذلك من الذاتي فيه، ولكن من دون أن يكون فناً سيرياً ولا سيرة فنية. وأستطرد في هذا المقام إلى افتقاد السير الذاتية والسير الروائية للكتابة في سورية، وأدعو ـ على سبيل المثال ـ كوليت خوري وغادة السمان[٨] ووصال فرحة وناديا خوست إلى كتابة سيرهنّ، على الأقل على النحو الذي جاء في سير فدوى طوقان ولطيفة الزيات.

ولست أنسى في هذه الدعوة خطوة غادة السمان في نشر رسائل غسان كنفاني إليها، والتي دفعت كاتباً مثل وليد منير إلى أن يتساءل عن علاقات غادة السمان بسوى غسان كنفاني: «هل تنتظر موتهم جميعاً لتعترف؟»[6]. كما لست أنسى ضمور أدب الاعتراف في ثقافتنا، ولا تواتر المذكرات والسير الذكورية لساسة في الغالب، من سورية، خلال السنوات الأخيرة. ولعل

الإنسان (حيوان اعتراف)، ليس في الغرب وحده، كما حدد وسمّى ميشيل فوكو.

أما غادة السمان، الكاتبة والمرأة التي رفعت أشرعتها منذ البداية عكس الريح، وأمخرت ولا تزال، في الحياة وفي الكتابة، فنراها أخيراً وليس آخراً تعترف بأنها تشتعل منذ سنين على رواية تدور مي دمشق، كصياغة روائية لسيرة ذاتية، لكنها تركت هذا المشروع بعدما كتبته، فلماذا؟[٩]

تقول غادة السمان: «إن التحدي بالنسبة لي مزدوج. بوسع أي أديب رجل عربي أن يسترخي في مقعده، وينفث دخان سيجارته، ويعلن أنه يكتب صياغة روائية لسيرته الذاتية. أما إذا فعلت المرأة ذلك، فسيتعالى النقيق، ويغضب بعض ديكة النقد صارخين: ها هي ذي كاتبة أخرى تكتب أدباً نسائياً (...) فازدواجية المعيار النقدي تجعلنا نحلل للرجل الأديب ما نحرمه على المرأة الكاتبة.»[7].

وهو ذا الأمر إذن، فالمرحلة الشائهة لم تنته كما جزمت الكاتبة منذ ثلاثين سنة. والكاتبة، شأن كثيرات وكثيرين سواها، ينشدون نهاية (سعيدة) لتلك المرحلة، والطريق طويلة وشائكة.

هوامش:

1) مجلة مواقف، تشرين الثاني وكانون الأول 1970، ص 94.
2) الملحق الأدبي لجريدة الأنوار، بيروت 1966.
3) من كتابها: القبيلة تستجوب القتيلة.
4) محي الدين صبحي: البطل في مأزق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1979، ص 71/70.
5) النهار العربي والدولي 1977/6/25.
6) مجلة القاهرة، مايو 1995، ص 208.

7) الشرق الأوسط 1995/10/14، لندن.

8) هل لي أن أعلن هنا سبباً شخصياً للغبطة برواية غادة السمّان التي صدرت بعد كتابتي هذهُ أعني (الرواية المستحيلة) بما انطوت عليه مس سيرية؟

9) لقد عادت إذن الكاتبة إلى المشروع في (الرواية المستحيلة) والتي ستلي قراءة لها في القسم الثاني من هذا الكتاب.

القسم الثاني

قراءات

1 ـ فيصل خرتش: موجز تاريخ الباشا الصغير

في بداية أولى لروايته (موجز تاريخ الباشا الصغير) والصادرة عام 1991 عن دار رياض الريس، يرسم فيصل خرتش عودة بطله المتخفي (الباشا) إلى بيته، ثم نجاته من الكمين الذي نصبه له الضابط السوري المتطوع مع الاحتلال الفرنسي: جمال راعي.

بعد عشر صفحات من هذه البداية تأتي بداية ثانية للرواية، فتقص علاقة الباشا بجمال راعي، وفي مستهلّها نقرأ:«ولنبدأ قصتنا منذ بدايتها عندما تعرفا على بعضهما...» (ص11). وتحمل كل من هاتين البدايتين رقمها المتسلسل، ثم تتوالى الفصول أو الحركات أو الفقرات مرقمة حتى الرقم (23)، لتليها (الأوراق الأخيرة). بيد أنه علينا أن نلفت بقوة منذ الآن إلى أن الرواية تنعطف منعطفاً حاسماً ابتداءً من الفصل التاسع عشر الذي يحمل عبارة (ملحق مجاني) عنواناً له، وذلك في الصفحة 149. ويمضي هذا المنعطف بالرواية إلى نهايتها في الصفحة (199)، أي أنه يستغرق ربع الرواية.

* * *

في أرباعها الثلاثة الأولى تقص الرواية سيرة بطلها منذ الثلاثينات حتى نهاية الخمسينات. ومن خلال ذلك تعيد تنضيد التاريخ العام لهذه العقود الثلاثة، في قراءة فنية تنقض العنوان وتعري تضليله، كما تحدد وشايته، لتقيم مقام الموجز التاريخي لأحدهم عمارة فنية لتاريخ عام في زواياه الأكثر تعتيماً وشعبية.

وهو ذا إذن ذلك الشاب الذي سعى ليتطوع مع الفرنسيين، فحال دونه

صغر سنه. إنه يحمل لقبه (الباشا) ويمضي إلى جبل الزاوية حيث الثوار الذين يقودهم ابراهيم هنانو. وفي تلك الثورة ضد الاحتلال الفرنسي يعمل الشاب مساعد مراسل إلى تركيا برفقة الثائر الشهير نجيب عويد، حتى إذا توقفت الثورة التجأ الشاب حيناً إلى (الريحانية) وتزوج، وابتدأت سيرته التي ستستمر حتى الاستقلال: غزو الثكنات الفرنسية. وتتوالى التفاصيل والأحداث الصغيرة والكبيرة، والقصص الفرعية، مما يعود بعضها إلى النشأة وزمن الثورة، ويمضي بعضها قدماً، فترتسم نشأة الباشا وأسرته الأولى وتلقيب الأرمنية أم جميل (مريم) له بالباشا، وعلاقته بعشيرة الحديديين وبالأرمني هاروت وزوجته أناهيد، وإنقاذه لأبي أحمد الديناري من ضابط فرنسي، وقتله لهذا الضابط، والحكم عليه بالإعدام جراء ذلك.. ومن قبل ومن بعد تأتي (الجورة) وسواها من الحارات الطرفية لمدينة حلب، بأصولها العشائرية الريفية وهجراتها وشخصياتها الروائية الكثيرة وعيشها المتناحر وصناعتها للبرغل وعلاقتها بالمدينة والسلطة الفرنسية فالاستقلالية، وبالأحداث العامة الكبرى من قيام اسرائيل ونزوح يهود حلب إلى قيام الوحدة السورية المصرية وجمال عبد الناصر. وتكبر دوائر الرواية كلما مضى زمنها قدماً وترامى فضاؤها إلى المدينة والمدن والأقطار. وليس ذلك كله غير علامات تسمح بمتابعة درس الرواية. أما التمام فلا يكون إلا بقراءتها، حيث تتوحد الخبرتان الكلاسيكية والحداثية في ممارسة فنية بالغة الخصوصية والتميز طوال أرباع الرواية الثلاثة الأولى، فيما تستبد الخبرة الحداثية بالربع الأخير أو شطرها (بالأحرى: قسمها) الثاني.

* * *

لقد تطوح الباشا في سجون بيروت وحلب ودمشق والقنيطرة، وفي سلب الأسلحة الفرنسية وبيعها، وفي التهريب والمدن والفيافي ومعمل النسيج والزيجات والصراعات. ولم يفته أن يقتل أو يتعيش حيناً ببيع دمه. وعبر هذه الحياة الزاخرة المغامرة كانت تتأكد للباشا دوماً سمات البطل الشعبي التي

تحدده واقعياً جداً، وتطلقه أسطورياً جداً، سواء في شجاعته أوتهوره أو إيمانه أو وطنيته أو وفائه أو قسوته. وعبر هذه الحياة تتلامع وتخبو الشخصيات الروائية العديدة الأخرى، ومنها سوى من سبق ذكره: أبو النور الذي كان جلاداً عند الفرنسيين فشنقه الباشا، والحاجة شفاعة، والحاج ديغول، والفلّيتي وشقيقته عائشة زوجة الباشا الثانية... وهنا نسجّل كثرة هذه الشخصيات مع فورانها وتفاوت أهميتها، لنصل إلى أن الباشا، وإن يكن (البطل) الذي تتمحور حوله الرواية، فهو ليس واحدها الأوحد. والفاعلية الروائية لذلك العدد الوفير من الشخصيات الأخرى تؤكد ضرورتها للباشا بقدر ما تؤكد ضرورة الباشا لها. وتلك هي إذن السمة الأولى للممارسة البديعة لخبرتي الكلاسيكية والحداثية عبر عنصر الشخصية الروائية، فماذا عن السمات الأخرى؟

* * *

ينهض الضمير الغائب للسارد بالعبء الأكبر من السرد. إلا أن ضمير المتكلم يحضر كل حين. وإذ ذاك يتداخل الضميران في سبيكة سردية، مما نمثل له منذ البداية الثانية للرواية بوصف مخفر المسلخ، فمخاطبة المساعد للضابط جمال الراعي، فسرد جمال الراعي نفسه بضمير المتكلم، فعودة السارد بضمير الغائب من جديد. ويمكن العودة إلى أمثلة 2 - 14 - 30، كذلك في القسم الثاني من الرواية حين تتلاعب الضمائر بين السارد والباشا وزوجة ابنه (ص 154)..

أما متابعة الأمثلة فندعها للقراءة، سواء للعبة الضمائر الحداثية هذه، أم لسواها، ونتابع لعبة الرواي في الشرح أو التعليق، كما في تدخلات الرواي الشعبي المعروفة عبر جملة أو جمل معترضة، تميزها أحياناً أقواسها عن السياق، أو تندغم أحياناً فيه.

ولهذا الراوي (الشعبي) لعبه الأخرى حين يتصل الأمر بالجماعة، كما في

سرده لأخبار كل بيت من حارة الجورة، أو حين يشارك القارئ جهاراً - كأن يدعوه إلى اكتشاف سرّ الحاج ديغول - أو حين يستدرك تفريع القصص ويعلن عودته إلى ما ابتدأ منه التفريع، أو حين يردد الأغاني الشعبية الطفلية والشائعة (ص 142/125)..

ويبدو حضور هذا الراوي (الشعبي) مفتاحاً لكثافة حضور العامي والعوام في الرواية، وهو ما يمكن بلورته فيمايلي:

* الأسطرة: كما هو بصدد بطولة الباشا أو بصدد المزارات أو الشيخ حامد أو ذكر الأفعى أو طاقية الإخفاء... وسوى ذلك مما يتشكل في مستوى المقدس.

* المدنّس، أو المستوى الآخر النقيض، حيث يتهتك المحرم الجنسي خاصة، وتطلع من عيش القاع الاجتماعي لغة وعلاقات للقوادة والسكر والحشيش وحمام النساء وحمام الرجال والشذوذ الجنسي والقتل. وحسبنا الإشارة هنا إلى كنّة الباشا وإلى (أبو عاجو وزوجته)..

ويعود بنا هذان المستويان للمقدس والمدنس إلى الشخصيات الكثيرة، فتتحدد هنا كنكرات اجتماعية ومعارف روائية، وتقوم بطولة روائية من القاع الاجتماعي ومن الكتلة الاجتماعية، فيما العهد بها هو التهميش.

هذه البطولة الروائية هي أيضاً مما صنع بطولة الباشا الفردية في زمن مبكر، إبان الاحتلال الفرنسي، عندما كان الفردي والجماعي متوحدين. وعندما تباينا، تصدت الجماعة للباشا إثر قتله لاثنين منها، وإنْ تلبس ذلك بالدفاع عن النفس وبتفاصيل الثأر والعيش الرعاعي، ولم يورث الباشا غير خمس سنين من السجن.

لقد اشغلت الرواية على الجماعة الشعبية الدنيا، وعلى نحو ينمّ عن خبرة عميقة بها. ولا تخفى هنا الحرفية الماهرة والماكرة التي وفرت للرواية نكهة حادة من الغرائبي والفولكلوري، وعلى نحو يذكرنا بعض الروايات المغاربية

التي تكتب بالفرنسية، أو يذكرنا باستهواء بعض المستعربين لهذا النمط من الرواية العربية، وتدافعهم إلى ترجمته.

* * *

يتواصل التعبير الروائي عن المدنّس والعوام في القوام اللغوي، حيث نتلمّس:

* تفصيح العامي.

* وفرة المفردات والتعبيرات العامية، وقاموس الشتائم الثري، وأسماء الأعضاء والعلاقات الجسدية الغذائية والجنسية.

* تعدد المستويات اللغوية بحسب الشخصية والسارد والوظيفة اللغوية. فللأرمن (أناهيد ـ هاروت ـ أم جميل) مثلاً رطانتهم، للخمارة لغتها، للسجن، للنسوة في الحمام، للسارد إذ يصف أو يعترض أو يشرح أو يعلق ساخراً.

واجتماع ذلك كله هو ما أقام الهجنة اللغوية للرواية وعدد أصواتها، مع الإشارة بقوة إلى الأخطاء الوفيرة في مستوى الفصحى، وهو ما يؤخذ على الكاتب وعلى الناشر معاً.

من ناحية أخرى يبدو بقوة أيضاً أن بعض العناصر الكلاسيكية في الوصف والسرد قد شوشت هذا الميسم الحداثي. ومن ذلك نعدّ في الفصل الرابع سرد منبت الباشا ومريم وتلقيبها (تسميتها) له، والسرد الخاص بالأرمن والأتراك، وتحديد المكان في مطلع الفصلين الرابع والخامس.

لكن كل ما تقدم لايَنجَزُ تحققه إلا بالمضي إلى القسم الثاني من الرواية، حيث انعطف نشاط التخييل بها منعطفاً آخر.

* * *

ويتأسس هذا المنعطف في القسم الأول عبر العلامات التالية:

* إعلان الباشا للاستقلال وجلاء فرنسا، وعودته إلى بيته، وتسليم

الجنرالات الراية البيضاء له، ورفعه العلم على الجورة، وإعلانها حرةً مستقلة، وقدوم الوفود إليه مهنئة، وأخيراً: تسليمه البلاد إلى رجالاتها الوطنيين.

على هذا النحو رسمت الرواية المفصل التاريخي بين مرحلتي الاحتلال والاستقلال. وفي الأخيرة التي تمتد حتى الوحدة السورية المصرية يحطّ جمال الراعي في رابطة المحاربين القدماء.

وهذه الفانتازيا تخرج بالباشا من جلده خروجه الأول، فلا يعود - إلى حين روائي - الباشا الصغير، بل الباشا الكبير كما سوف يغدو منذ الستينات وقسم الرواية الثاني.

ولعل قراءة الدلالة الأيديولوجية هنا لا تخطئ إذ تكشف في لقب / اسم الباشا الصغير إشارة إلى البورجوازية الصغيرة الريفية أو البدوية الأصل، والتي سكنت منذ العشرينات أطراف المدن، وقاومت الاستعمار، وفارت فورتها الكبرى في الستينات، لتؤول شرّ مآل. ومثل هذه القراءة تتدرع بوراثة البورجوازية المدينية للسلطة بعد الاستقلال، كما تتدرع بدلالة حبس الباشا الصغير خمساً من سنوات الخمسينات، وبعلاقته بمدير معمل النسيج، إلى أن كانت الانطلاقة مع الوحدة السورية المصرية وقدوم جمال عبد الناصر.

* تماهي الباشا بعبد الناصر ومبايعة الحاج ديغول له.

* الإشارات المتناثرة التي تخاطب مآل الرواية في الستينات فصاعداً، وهي الإشارات المتصلة بالاستباق في نظام الزمن الروائي.

تلك هي فتاة ترجّ مؤخرتها في الحمام «فتشعر أن مؤخرتها ليست عربية، أي هي أوربية مستوردة، وهذا غزو ثقافي يرافق الغزو العسكري» (ص 55). وذاك هو عبد البحر إثر حوار وشجار بسبب الفرجة على اللاجئين الفلسطينيين الواصلين للتو «يكشّر عينيه، ويمسح أنفه بطرف كمّه، ويهوم عالياً وهو يدور على دورالصهيونية في المنطقة العربية» (ص 106). وتلك هي أم جميل إثر الحديث عن إعادة الأرمن إلى بلادهم في زمن جمال عبد الناصر، ترحل إلى

بيروت وتقيم في حي المسلخ «الذي سوف يتهدم على رأسها ورأس أولادها عند اندلاع شرارة حرب الدول العربية الداخلية والخارجية في لبنان» (143)، فلنمض الآن مع ربع الرواية الأخير.

* * *

بعد الفصل (18) ينطلق الباشا الصغير إلى مستقبله معززاً بانتصاره على فرنسا وعلى الأسطول الأمريكي السادس في بيروت. ولا ننسى مع الانتصارات مغامرته مع الفلّيتي في فلسطين سعياً خلف الذهب الذي نهب الأخير ماسورة منه من بيت يهودي حلبي أسرع إلى اسرائيل، حيث. «اليهود الذين هنا لم يتعرف عليهم الفلّيتي. كانوا يهوداً من نوع جديد لايشبهوننا، يهوداً شقراً، يبنون أشياء غريبة، ومسلّحين بأشياء أكثر غرابة» (ص 100).

لقد رمت الرواية قبيل فصلها الثامن عشر بنثار من الأخبار والتعليقات والشعارات التي ترسم الملامح السياسية الكبرى ما بين قيام اسرائيل ونهاية الوحدة. وفي رأس ذلك ما حرصت الرواية على تسميته بالخيانات الكبرى، ومنها صفقة الأسلحة الفاسدة والسمن الفاسد التي رددتها من قبل رواية هاني الراهب (التلال)، والأمثلة الأخرى جمّة في الصفحات 147 - 146 - 135 - 133 - 130 - 129..

ولقد ظل هذا النثار ينيخ على الرواية، على الرغم من دعوى وظيفته الماهدة لما سيلي. ويبدو بجلاء ساطع أن الرواية كان يمكن أن تنتهي بنهاية الفصل (18) لولا نداءات الراهن، وليس نداء الستينات أو السبعينات وحده. لكأن قراءة الزمن الأول منذ الثلاثينات حتى الخمسينات لم تكف تلك النداءات. بل لكأن تلك القراءة التي احتلت ثلاثة أرباع الرواية إنما كانت من أجل الراهن.

«كان علينا أن ننهي الرواية أو القصة أو الحكاية عند هذه النقطة، ولكن

ظهر من الأخبار والنوادر التي تجعلنا (نا، هنا للتواضع) نتابع مسيرة هذا الباشا، ونرصد أخباره، لنذيلها في آخرها، فالأخبار تقول:

يا سادة ياكرام...» (ص 149).

كذلك ينقلنا السارد إلى عالم جديد، وشراعة هذا العالم هي الخيانة الكوهينية، نسبة إلى الجاسوس الإسرائيلي الشهير كوهين، والذي فرقع مطلع الستينات في سورية.

ونطل على هذا العالم بشراء حارة الجورة وتهجير أناسها وبناء قصر الشعب وحديقة والوطن ومسبح الطبقة الكادحة والنشاط السياحي... مروراً بضبط الباشا (الكبير) لخيانة كنّته وفرمها في فرامة اللحم، وبتجارته العالمية بالسلاح، وتهريبه للمخدرات في كولومبيا، وتنظيمه لعمليات الاغتيال... إلى أن تناديه البرقية إلى بناء اقتصاد الوطن المخرب.

يعود الباشا باسم عثمان العثماني ملبياً النداء، على يمينه الفلّيتي المتخصص بالعمليات الداخلية، وعلى يساره هاروت المتخصص بالعمليات الخارجية. وتلتهب المخيلة في التقاط العلامات الصارخة لعقود ثلاثة تالية: تجنيد الشبيبة لجر مياه نهر الفرات إلى مدينة حلب وسقاية أرض العثماني، العلاقة مع تاجر السلاح بين بيروت الشرقية وبيروت الغربية (أبو درويش)، إدخال النفايات النووية إلى البلاد، تربية مزارع القمل التي يديرها الزريبي الأصلع، صناعة الزريبي لدواء يشفي أمراض الناس جميعاً مضافاً إليه مواد لتعليم الاستكانة ولتحبيب الباشا إلى الشعب، بناء جورة ـ حارة الجورة ـ جديدة محاطة بالمقابر بعيداً عن سور قصر الشعب، بناء قصر الاتحاد، ديمقراطية جدران المراحيض، اشتراكية الشعب الواحد الفقير، تحديد النسل، تحويل أهل الجورة إلى عمال تنظيفات للقصور، تدخين سجائر السعادة، تركيب سحاب لكل عين من عيون العمال، التعذيب في السجون، كتابة تاريخ الباشا وأسرته وتدريس هذا التاريخ... وسوى ذلك من نعم الحياة العربية في ظل القمع والنهب والفساد،

مما يتتوج بالتنازع مع الدولة العدوة الجارة في الانتساب إلى ابراهيم الخليل، لتقوم حرب 1967، ولتنتهي الرواية وقد انكسر الزمن خلفاً، وعاد بالراهن إلى الهزيمة الرمز والخيانة الرمز. ويمكن التأويل بانسحاب زمن 1967 قدماً إلى الراهن. أما الباشا فقد اعتمر طاقية الإخفاء في هذا الختام، وتسيّد العرب.

لقد سبق للمخيلة أن التهبت في القسم الأول من الرواية، لكن ذلك كان بخاصة التهاباً جنسياً (تخيلات الحاج شفاعة، تخيلات جمال الراعي، حمام النسوان). أما في القسم التالي فقد جنّ الالتهاب وتشظى الجنسي في السياسي والاجتماعي إلى أقصى مدى من الفظاعة والصدم، ملبّياً نداءات الراهن.

* * *

لا يبالي السارد كما مرّ بنا في تسمية عمله برواية أو قصة أو حكاية. وليست هذه اللامبالاة غير واحدة من علامات التتويه والمكر التي يمارسها. وإذ تنضفر هذه العلامات مع العلامات التي سبق أن رأينا، فقرة تلو الفقرة، إذ ينضفر شطر الرواية وتقوم قيامتها، فإنها تلح بتجريبيتها وجرأتها على المحرمات الخاصة بتكوينها الفني، كما على المحرمات الخاصة بتكويننا الفردي والاجتماعي والسياسي. وتمضي الرواية في الهتك والقسوة وسباق الواقع والخيال، فيجن جنونها كما اطّرد الجنون العاصف بمرجعيتها، لتترك القارئ نهب التأويل والقراءة في التاريخ والشهادة على جراح الراهن الفاغرة والمنتنة.

بالحشيش وبصحبة الحاج ديغول يتخيّل الباشا الصغير فرامة اللحم التي تفرم مدير المعمل، ثم تفرم عشيق اندهاش، واندهاش، وزوجها (أبو طعيمة). وحين يتخلّق الباشا الصغير في عثمان العثماني يفرم كنّته وسبعة ممن أدخلوا النفايات النووية إلى البلاد، ويفرم السجناء، ويصير للمسلمية معملها لصناعة المرتديللا الحلبية من اللحم الآدمي.

فلنتذكّر هنا رواية علي بعد الله سعيد (اختبار الحواس 1992) والتي تمضي من فرم اللحم الآدمي إلى آكله، وتباري جنون رواية خرتش على وقع الراهن المريع. فأي واقع أطلق هذا الخيال؟ وأي مستقبل يطلق هذا الخيال؟ هل يغلق الخطاب الروائي العين والبصيرة على القتامة المهلكة؟ أم أن نصّين، مهما بلغا، لايصنعان خطاباً روائياً مؤهلاً لأن يحكم بحكم كهذا؟

ولنتذكّر أيضاً بصدد رواية فيصل خرتش روايات وليد اخلاصي ونهاد سيريس ومحمود أبو معتوق وسواهم من مدينة حلب، وذلك من حيث التجسيد الروائي للفضاء الحلبي. وإذا كانت النكهة تتوفر دوماً بتفاوت، فإن رواية فيصل خرتش قد ذهبت أبعد، ليكون لها بالبيئي والمحلي طعم حارق وخصوصية متفردة.

ولسوف يجد القارئ تعثرات غير هينة، كما في الترقيم غير المبرر للفصل (20) الذي يتمم الفصل السابق في متابعة مشهد يحمل العنوان التالي داخل الفصل: «مشهد منتزع من حياة الباشا اليومية ولاعلاقة له بسياق الأحداث» (ص 153)، أو كما في تكرار نشأة الجورة (ص 73 / 74) وعيشها (123) وتكرار الوصف عينه لغير موصوف (خان الزيتون ص 32 وبيوت الجورة ص 69)، لكأن إغراء تعبيرات فائقة الروعة يأسر الكتابة... وقد يتأذى النسيج الروائي جراء ذلك وسواه مما ذكرنا ومما فاتنا، لكن (موجز تاريخ الباشا الصغير) تظلّ تُدِل بمكانتها في جديد الرواية العربية.

2 ـ أسامة غنم: ذلك الربيع

هذه رواية أولى لشاب كتبها في السابعة عشرة على ذمة والده. وعلى ذمة الناشر (وزارة الثقافة ـ دمشق) في كلمة الغلاف يكون الكاتب قد بلغ الثامنة عشرة سنة النشر (1993)، وهو الآن إذن في العشرين. وتاريخ الكتابة يذيل الرواية حقاً بـ 1992.

إنه (أسامة غنم) وإنها (ذلك الربيع). وهذه السطور الأولى تنوء بالفرحة كما لعلها تضاعف العبء على الكاتب والأمل بمستقبله.

بيد أني أستذكر بصدد ذلك كلمة للمرحوم الكاتب جورج سالم لا تغادرني منذ أكثر من عشرين سنة: حسب الكاتب أن يكتب طوال حياته عملاً واحداً جديراً. ورواية (ذلك الربيع) لا تفي بها كلمة (جديرة)، وعسى أن تؤكد هذه القراءة صحة هذا الادعاء.

* * *

تأتي الرواية في حركات تنظمها الفصول، ولكل عنوانها، وجماع ذلك ينظم الحباحب الرهيفة التي تتشكل بها الرواية حكايا وأحداثاً صغيرة، وجزيئات وحوافز حارة وناشطة مع أنها لا تكاد تبين. ولفرط الشفافية والدقة والإشعاع ترى الرواية تناوش ما نعت به الأفغاني (حديث عيسى بن هشام)، مشيراً إلى اصطناع المويلحي وسيلة السحر لنشر الحق وهزيمة الباطل. كذلك هتف الأفغاني: اللطيفة الموسوية.

أجل: هي ذي لطيفة موسوية جديدة. هي دي بعبارة البيريس: رواية همهمة الحباحب الصامتة، فلِمَ؟

يفتتح الحوار بسؤال الطفل لجدته: تأكلين؟ ويتوالى الحوار في التفاصيل البسيطة أشبه بالنجوى الصامتة ـ حتى بعد دخول الخال سعد الله ـ ليقوم بأود الحركة الأولى من الفصل الأول، والمعنونة بـ (الحكمة).

أما الحكمة فلعلها الاختلاف بين الريف والمدينة (نحن لسنا مثلكم) أو (العروس تبكي لأنها ستذهب، وخالك يريد الرفش لكي يشتغل به، أو (والليمون إذا لم يكن فيه بذر فكيف سنزرعه؟). وأياً كانت العبارة تظل الحكمة هذه الخبرة الشعبية للجدة وذلك السؤال الطفلي، بالأحرى: تظل الخبرة السؤال. وإذ تلي الحركة الثانية (الوسادة) يشرع السارد بالوصف، ثم يداخل الحوار الوصفَ في صفحتين، لينفرد وحده بثلاث من بعد. وعبر ذلك، وبعلامة من اسم أو نداء أو حركة، تظهر زينب، ابراهيم، عبلة. وتنطلق الدلالة من مرمى العنوان: الوسادة التي أحضرتها أم الطفل من مصر حين كانت عروساً، لتملأ روح وخيال الطفل ببياضها ورسومها الفرعونية: «رجال برؤوس ثعالب.. نساء بأجنحة صقور، عناقيد عنب، جرار نبيذ، ملكات، عبيد.

تأملها للحظة ثم ألصق وجهه بها، فأحس بالقش القاسي الذي مُلئت به الوسادة» (ص 16).

أتكون إشارة باكرة إلى إحساس الطفل بما بين طراوة الحكي والذاكرة والخيال، وقسوة الواقع؟

تلك هي إشارة أخرى في الحركة التالية (الفراشة) والتي تبدأ كالأولى بالحوار بين الطفل والجدة. إنهما يلعبان بلعبة الكبريت، ويأتي سعد الله أيضاً، وتأتي الفراشة التي تحوم حول المصباح الكهربائي، فيطفئه الخال، وتنطلق الفراشة إلى ضوء النجوم.

ها هنا، وكما في الحركة السابقة، يقوم السارد بالوصف: نوم القرية، وحالة كل من سعد الله والطفل والجدة. وكما في الحركة الثانية أيضاً تلي الحركة الرابعة، وتثرى بعلامة من اسم أو نداء أو حركة وبالحضور المباشر: العم

فهد، كوكب، وديعة، الأم، والطفل الذي يذكر اسمه للمرة الأولى والأخيرة: أسامة.

هل للقراءة أن تأخذ إذن بالسيري في الرواية؟ ولكن ماذا يعني أيضاً أن يكون المكان ـ كالجدة ـ بلا اسم؟ هل هو الخروج من السيري إلى الروائي ومن الشخصي إلى العام ومن الذاتي إلى رحابة الفضاء والإشارة والموضوع؟

سوف أسارع إلى القول: هذه الرواية سيرة طفولة وفتوة، وعلامة صاحب السيرة هي كلمة (الطفل) و (الفتى) وليس اسمه. والسيرة / الرواية هي في الآن نفسه وبالقدر نفسه ـ تراها بقدر أكبر؟ ـ سيرة الأسرة الكبيرة الممتدة، وبالتالي سيرة قرويّين شتتهم أعمالهم في المدن، ومنهم من يؤوب في الإجازة الصيفية إلى القرية والجدة (الأسرة الصغيرة للطفل). وعبر هذه السيرة للفرد والجماعة والمكان ترتسم علامات التحولات الطارئة في السنوات الأخيرة على الريف كجسد وكروح، ولكن كعلامات للتحولات النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية الطارئة على الريف والمدينة، على البلاد كلها إذن في ماض قريب وراهن بعيد، هما زمن روائي يتناسل في سنوات معدودة ويترامى في عقود.

* * *

يكتمل عالم الطفولة في الحركة الأخيرة من الفصل الأول (أساطير) عبر ما يحاك حول البائع (عبيدي) وحول الأفاعي في الصخرة، وعبر شخصيات / أطفال لا تفتأ تلي: بشار، زياد، عماد، حسام..

ومن الفصل الثاني نغادر إلى زمن الفتوة، حيث ستختفي كلمة الطفل، لتحلّ محلها كلمة الفتى. ومثل هذه الهمسة بتطور الزمن، ليس ثمة سوى ملاحظة الخال ابراهيم للفتى: لقد ازداد طولك. غير أن وقع الزمن يعلن عن نفسه في طوارىء نفسية الفتى وموت الجدة ويوميات القرية وذكريات الإجازة فالإجازة، سواء في هذا الفصل أم في الفصل الثالث والأخير.

يتوزع هذا الفصل - وهو الأقصر - على أربع حركات هي: العسل - الشّعر - البحر - شواء). وبالمقابل، يأتي الفصل الثالث - وهو الأطول - في حركتين فقط هما: الحوم - الربيع. وكما في حركات الفصل الأول، ترمي حركات الفصلين التاليين، كل بمقدار، بشخصيات أخرى (أحمد - يحيى - صالح - العم حبيب - سناء - سرحان - كامل - مريم). وبهذه الشخصيات ومن سبقها يربو العدد على عشرين. وعلى الرغم من أن لسبع منها فاعلية أكبر (الفتى - الجدة - الأم - سعد الله - أحمد - مريم - صالح) إلا أن أمر الشخصية الروائية في هذه الرواية - أياً كانت فاعليتها - هو غيره في القصّ الكلاسيكي، إذ ليس ثمة بطل تدور في فلكه شخصيات ثانوية. والطفل/ الفتى ليس بطلاً روائياً بهذا المعنى التقليدي.

تلك هي شخصية سناء، الطالبة الجامعية التي اختفت هرباً مع عشيق أو اعتقالاً بسبب المخدرات كما يشيع ابن العم (رجل الأمن) صالح، أو بسبب السياسة كما يومىء السياق.. إن هذه الشخصية حاضرة بغيابها، بل لعل حضورها على هذا النحو (كغياب) هو ما وفّر لها قوة أكبر، وكثافة وإشعاعاً.

إضافة إلى ذلك ترسم حركات الفصلين الثاني والثالث الأبعاد الجديدة لعالمي الفتى الجواني والبراني، ولتداخلهما، ابتداءً بالقرية، وامتداداً إلى أثينا ونابولي. أما أداة ذلك فهي الثقافة: القراءة والكتابة، والشعر والتلفاز والتأمل والخيال.

في بداية الحركة الثانية من الفصل الثاني يتمتم الفتى بمقطع شعري. وفي نهاية الحركة تكتمل التمتمة ويتمتم المقطع: (وليكن، لا بد لي أن أرفض الموت). أما في الحركة الأخيرة من الفصل الأخير فيطلع شعراً في صوت مرسيل خليفة، يرسله هذا البيت الشهير الذي تعاورت عليه أيضاً رواية (التلال) لهاني الراهب:

يعبرون الجسر في الصبح خفافاً   أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد

وعما قليل سيتمتم الفتى بصلاة شعرية: «يا ضفة النهر: لقد سلبتك ربيعك وأخفيته في قميصي» (ص 116، وانظر أيضاً ص 119).

وقبل ذلك وبعده يتألق الشعري ملوناً لغة الرواية في مقامات عديدة، بمعناه الإيحائي والصوري: الطفل بنطال وخدود حمر، والقرية تاج في نهارها عرس، ومريم فتاة هي عرس في منزل هو قائم... ولئن كانت عناصر المجاز والإستعارة والكتابة محدودة في هذا اللون اللغوي، فالعنصر الصوري غامر عبر أداة التشبيه المفضلة (مثل). إلا أن الكتابة الروائية بما تعنيه من تعدد اللغات ومن تهجين، تُبقي هذا اللون اللغوي الشعري في حدود شعرية الرواية غالباً، أي أدبيتها وروائيتها، وليس بالانتساب إلى جنسٍ آخر هو الشعر.

ومن ذلك أن نرى مثلاً مفردات فرنسية مكتوبة بالعربية، يتبادلها الطفل والعم فهد. أو أن نرى السارد الكلاسيكي يردد عباراته الأليفة: (قال في نفسه، تساءل في نفسه، تذكر، مرت بخاطره). كذلك أن تكون للوصف لغة أخرى ترسم القرية ظهراً أو عصراً، ربيعاً أو صيفاً، وتتوخى تفصيلاً أو شيئاً أو نأمة، وتسوق المفردات أو تركبها وامضة وبسيطة، لتقوم السمة الكبرى في هذه الرواية: لغة فتية، كما هي الصورة. وبهذه الفتوة يتحقق إلحاح رونالد بارثلمي: المطلوب لقطات، لقطات من هنا وهناك.. القبض المفاجيء باستمرار على اللقطة والمشهد، أن نقول كل شيء ضرب من العبث، وعادة مهلكة.

وفي (ذلك الربيع) يبلغ التعدد اللغوي والتهجين مدى أبعد عبر الحوار الذي لا يكاد يفسح للوصف أو للسرد، ويتخللهما بأكثر مما يتخللانه، وينهض بالتالي بمهماتهما، معلناً هويته المسرحية، وجدل الروائي مع المسرحي، مما يتفاعل مع/ ويكمل جدل الروائي مع السينمائي في اللقطة والمشهد والقطع والإضاءة والتعتيم...

إن اللغة الروائية، لا تتورع في هذا المستوى عن المفردة العامية أو المشتبهة بالعامية. وفي هذا المستوى تتباين النبرات بحسب الشخصيات، فلرجل الأمن نبرته، لابنة الثانية عشرة (مريم) نبرتها، للعم المعلم العجوز حبيب ـ والد سناء ـ نبرته.. وقطع النبرة أو المبتور منها تتممه قراءة القارىء. فلعلامات الترقيم، كما للصمت، في هذا البناء اللغوي، دورهما أيضاً.

* * *

تندغم الطفولة بالفتوة في لحظتي العشق والموت. تلك هي ضحكة مريم تجعل الفتى يعود إلى صيف آخر، وإلى الحركة الأولى من الفصل الثاني، فيتساءل: « أهو العسل الذي أكلته ذات صيف هنا؟ أهي الشمس؟ أهو التراب الذي حوى جدتي؟» (ص 85). وعما قليل، في مجلس العزاء، يهتز قلب الفتى «مثل فراشة دخلت في الليل، فأخرجها سعد الله إلى زرقة العالم خارج سواد البيت المتآكل» (ص 99).

إلا أن الفتوة تتقدم إلى العالم كما يندغم هو فيها أو يتسلل إليها أو يقتحمها. والكلمة التي تعبر عن ذلك تبلغ أن تحدد نظاماً بأكمله، فلنقرأ: « يحيى يملك سبعة أطفال وزوجة أضخم من ضخامته» (ص 57). إنها كلمة (يملك)، والنظام الأسري يتحدد في عالم الرواية نظام ملكية. وفي مجلى آخر لعلاقة الفتوة بالعالم يطلع في القرية البيت الجديد لأحمد وتلفازه الملون لصق البيت القديم والتلفاز الأسود، وتنطلق العلاقة الاقتصادية الصراعية بين العتيق والطارىء. ويتفتق الاقتصادي إلى السياسي والاجتماعي والثقافي عبر اقتحام الطارىء ـ حتى بعتيقه: التلفاز الأسود ـ للعالم القديم. كذلك يرش يحيى بستانه بالمبيدات، فالزراعة في الريف تطورت. ورجل الأمن صالح يحضر الفيديو من مكتبه في المدينة إلى القرية. وتتناهب الحوار أخبار التهريب والاستثناءات والسيارات السياحية. ومن أجل إثراء وتعميق دلالات الرواية على الراهن، تجعل هذا الحوار يدور في البيت العتيق أثناء مأتم الجدة حيث

تتعرى أواصر الأسرة الكبيرة وترمي أم الفتى الآخرين بسؤالها: ارتحتم؟ فتهتك أقنعتهم.

ويقوم السرد أيضاً بمثل هذا الفعل للحوار، عبر مشهد قدوم سرب الحوم وانفجار العنف الوحشي الكامن في نفوس القرويين، ونقرأ: «رنّت طلقة، تبعتها أخرى، تصاعد الرصاص من كل جهة في السهل والقرية، إذا أخرجت البنادق في لحظة من الخزائن والأدراج، من الحقائب، من صناديق البرتقال، من الجرار وأسفل الفرش. كل ذكر صبياً كان أم رجلاً حمل سلاحاً وخرج راكضاً بسرعة موجهاً الفوهة نحو السماء». (ص 70).

وتنفجر أم الفتى ضد هذا الانفجار: «اللعنة على هذه القرية القذرة، هذه القرية البليدة.. انظر كم بندقية.. الحيوانات» (ص 70). وفي الصفحة التالية: « الوحوش، قرية الوحوش»، «كم أكره الأسلحة! إنهم صغار». لكن الأم ليست كل النساء، وأمومة الأخريات تتماهى بالوحشي الذكر، فيعددن صيد أبنائهن في تجلّ رفيع لواحد من المستويات اللغوية: «وأنا اصطاد قيس اثنين.. وأنا حسام اصطاد اثنين.. وأنا إياد خمسة..» (ص 72).

أما الفتى الذي يحسّ بنفسه أمام هذا العالم غريباً وتافهاً، ويلجأ إلى ذكريات طفولته والأموات (الجدة ـ الجد ـ الخال كريم)، فلن يلبث أن يتقدم الأطفال إلى النهر ليغمروه ومريم بالزهور ودود الربيع. وبعد العودة تنقفل الرواية على هذا النحو: «ابتسم ابتسامة صغيرة، أحنى رأسه فرأى دود الربيع قد خرج من جيب قميصه، وشرع يمشي على صدره» (ص 122).

* * *

من البيت / الكون الأول وركن العالم كما عبر باشلار، يتشكل المكان: قرية وطبيعة وفضاء بعيد لمدينة وبحر، وفضاء أبعد: الكون كله، العالم الكبير. ولأنه ـ كما عبر باشلار أيضاً ـ المكان الذي نحب، فهو يتحرك نحو أمكنة أخرى وأزمنة أخرى، وتقوم الألفة والغرابة، وتعبق نكهة التاريخي في البيئي

والمحلي والخصوصي، وينجدل فيه الزمان، وتظل البيوت التي فقدناها إلى الأبد حية في داخلنا، وتنكتب بالكثافة والطزاجة والحرية رواية في سيرة وسيرة في رواية، ويقف شاب إلى جانب شيخ ومعلم، إذ تقف (ذلك الربيع) مع (بقايا صور) و (المستنقع) مما كتب حنا مينه، وتظفر القراءة بوعود تنادي أسامة غنم وأقرانه إلى ربيع جديد للرواية.

3 ـ علي عبد الله سعيد: اختبار الحواس

هذا هو مستشفى الدكتور موريس. هذه هي مصحته بما فيها من كاليدور ومخبر وزنزانات وسجون ومرضى وحرس وجلادين وأشلاء بشرية وفزّامة و...

لا، ليس هذا بالمستشفى ولا بالمصحة. إنه وطن يقوده الدكتور موريس. أما مريضه الذي يشاركه سرد روايته (اختبار الحواس)[1] فهو أيضاً من كتبه ـ ابتدعه. أين هو إذن كاتب الرواية علي عبد الله سعيد؟

يقوم هذا الوطن الروائي بعقل آخر، هو ما عهدنا نعته بالجنون، ولا يفتأ يملص كلما استدعى مرجعه الواقعي، كما لا يفتأ يتعيّن كلما مضت به المخيلة بعيداً.

على صراط هذا اللعب بين المتخيل والمرجع ـ صراط غير مستقيم ـ يتعدد الرواة ـ الساردون. فبالإضافة إلى من ذكرنا ثمة الممرضة كريستين ومساعد الدكتور والسارد الأساس الذي حمّله الكاتب قدراً آخر من عبء السرد بالضمير الثالث (الغائب). ولأن العبء الأكبر يقع على كاهل المريض الذي ابتدع (اللعبة) فسوف ندعوه بالسارد الأول.

بفضل هذا السارد، وبفضل مقتطفات من مذكرات الدكتور، وبفضل السارد الأساس، نتعرف على نشأة الدكتور ـ في منتصف الرواية خاصة ـ وتقلبه في مهن عديدة، ونكتشف المفصل الذي انفلت من حياته الأولى (البدائية) إلى حياته العلمية الطبية التالية.

كان هذا الدكتور في طوره الأول على صلة جنسية رضائية واغتصابية

بعيّوش زوجة أخيه أيوب، ثم بابنة أخيه التي حملت منه، فجاء إجهاضه لها لينقله إلى طور آخر. وفي مستهلّ هذا الطور يبتدع من الأفانين ما يكسبه ثقة القيادة لأعوام مديدة، للمستقبل كله، فيحوز على الصلاحيات المطلقة لمعالجة المواطنين كافة. وعلى المرء أن يدع خيالاته وعقده وهواجسه تنفجر معاً وجميعاً وهو يقبل على سيرة الدكتور، ويعاين تحولاته ومصحته وهذا الوطن المريض وهذا العلاج الذي يطلق أقصى ما في الكائن من وحشيّ. ولا فكاك للمرء أيضاً من أن يستدعي ذلك العالم الذي رسمه روائيون عديدون من قبل: عالم السجن. وعبر ذلك كله سيحضر للمرء واقعاً بعينه، مادامت الرواية تجعل من هدير الطائرات إيقاعاً، ومادامت تنثر إشارات جمة وبليغة لحرب بعينها، لعلها حرب الخليج الثانية، وإن كان يمكن أن تكون أي حرب أخرى من 1956 إلى 1982 (انظر ص 49 ـ 58 ـ 69 ـ 105 ـ 107 ـ 181). وثمة الكثير مما يعاضد الحرب والطائرات في استحضار واقع بعينه هو عربي وراهني. ومن ذلك أعدد قول الرواية:

* نحن جيل الانتظار، نحن في هذه الأوطان بلا مستقبل...

* أيها الجنود الأفاكون أوقفوا قافلة الجواسيس الوطنيين الذاهبين إلى نعيم أمريكا وفراديس اسرائيل...

* جاسوس أمريكي من أوروبا العر...

* النافذة الصحراوية...

* قوانين الجدل قدمت استقالتها الأيديولوجية وارتاحت إلى الأبد..

* اليمين (الديني) واليسار...

من هنا قام الدكتور موريس حاكماً يقول فيه السارد الأول: «يريد أن يبرهن للجميع على أنه واحد أحد، فرد صامد دوماً وأبداً، وُلِدَ كي يبقى ما

بقي شيء اسمه الوطن، قادر على أن يفعل ما لا يُفعل... كأنه خالق وحيد.. جبار وقهار.. متواضع مهاب.. حنون سفاح.. متغطرس معبود. منبوذ.. جماهيرياً.. سياسي محنك.. داهية ولا يقطع شعرة معاوية مع ألد الخصوم.. ونبي صاحب رسالة..» (ص 138).

والرواية تتلاعب بلفظ الدكتور ليغدو الديكتاتور الذي ينادي اللوياثان في رواية حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر) أو ينادي عثمان العثماني ـ الباشا الكبير في رواية فيصل خرتش (موجز تاريخ الباشا الصغير)، أو ينادي سواهما من المبدعات (الصور ـ الشخصيات) الروائية التي جعلت للرواية العربية ديكتاتورها الذي يباري ديكتاتور الرواية الأمريكية اللاتينية.

هل كانت (اختبار الحواس) بحاجة إذن إلى أن تتصدر بمقتطفين من ابن خلدون، يخاطب أولهما تألّه الحاكم الفرد وفساد الكل، ويخاطب في ثانيهما آخر أطوار الاستبداد: طور الدعة والفراغ وتخليد الحاكم؟

* * *

قبيل ذلك التصدير تنفتح الرواية بالإشارة التالية في صفحة مستقلة: «حين تتأهب لمتابعة هذا الخطاب المبني على الوهم القائم على الوقائع، عليك أن تصطحب معك الضمائر كافة، كي تدلك على المداخل السرية الواقعية والمخارج الوهمية لهذه اللعبة أو اللغة». (ص 9).

تذهب إشارة هذا التصدير مذهبين: أولهما يوهم بالتقية، إذ يخلط المتخيل بالوقائعي فيربكهما بقصد نفي الوقائعية، وهو ما لا يعنينا، شأنه شأن التصدير الخلدوني. أما المذهب الثاني فهو وعي الرواية لذاتها كلغة ولعب، ومن ذلك لعبة الضمائر.

ولسوف تتعزز هذه الإشارة عما قليل، إذ نقرأ: «أن يستعد المرء لقراءة التخيلات السابقة أو اللاحقة، عليه أن يهيء أعصابه، أي أن يبردها بسوائل كيماوية كيلا تفلت من زمام إرادته بذاءة فمه، فالكلام الوارد أو العبارات

اللاحقة أو التي ترد لاحقاً، لا تأخذ إلى أي معنى، لا تأخذ إلى أي مبنى، بل تحاول الهرب، وأن ترسم ما لم يرسمه الكائن بعد من أمراضه الخاصة على دفاتر طفولته» (ص 13) ولكن أليس الهرب كما تنصّ الرواية هنا هو المعنى؟ أليس الرسم هو المبنى؟ وهل من حق المرء إذن أن يقرأ في الرواية تخييل - رسم الهرب وبالتالي أن يتساءل: الهرب ممّ؟ ولم؟ وكيف؟ والحق أن هذا التساؤل هو ما تشتغل عليه الرواية في أشطارها الكبرى، على الرغم من الزهو المتعالي للّعبة الروائية، والتي يترجّع فيها بدرجات أصداء كتّاب وكتابات أخرى روائية عربية وغير عربية، وأشير هنا بخاصة إلى الصديين التاليين:

* الصدى الأمريكي اللاتيني سواء عبر مفهوم دوار الرواية (ماركيز) أم عبر شخصية الديكتاتور. ويبلغ هذا الصدى مدى بعيداً ومربكاً حين يصل إلى رواية طائر الوقواق، على الرغم من نفي الكاتب لذلك، حين ردّ على سؤال صحفي بقوله: «لم أجد أي تشابه يذكر بين العملين. فلغة طيران لغة أميركية بحتة، وطريقة بنائها طريقة أمريكية بحتة. صحيح أن أحداثها تجري في مصحة عقلية تقوم على اضطهاد الملونين والمتغايرين من السائد، وتحولهم إلى مجانين فعليّين، ولكنها لا تتحول إلى وطن». فالكاتب يقرّ بتشابهٍ ما، وإن كان يصغّر من شأنه. لكن واقع الأمر ليس في هذه الحدود الدفاعية أو الاتهامية. فإضافة علي عبد الله سعيد كما يحددها هي تحويل المصحة إلى وطن، هي إضافة ليست هينة بسبب ما استدعته في مجمل الرواية، لكن الجذر هو هو: المصحة العقلية والاضطهاد والجنون العميم. أما حديث سعيد عن لغة أمريكية بحتة وبالتالي: المحاجّة المستبطنة بكتابة روايته بلغة عربية بحتة، فلعل ذلك من الهذر، كما هو الكلام عن طريقة بناء أميركية بحتة للرواية، فأين هي هذه الطريقة؟ وهل من طريقة كازاخية إذن وأخرى تايوانية وعاشرة سنغالية؟ وبالطبع هذا التساؤل لا ينفي الملامح الشخصية لكتّاب ولقوميات

في ابتداع طرق كتابة روائية وغير روائية، لكن التحديد الصارم لطريقة أمريكية بحتة في الرواية أمر آخر، كذلك الادعاء أن بناء (اختبار الحواس) بناء عربي بحت.

* الصدى الحداثي العربي، وبخاصة ما يتصل منه بشعرية الرواية وبلغتها. فقد ساد منذ السبعينات ذلك الوهم الذي يخلط الشعرية بالشعر ويقصر عن معنى الأدبية ـ وفي الرواية: الروائية ـ سواء بسبب أدواء المثاقفة والترجمة أم بسبب اختلاط المفهومات وتضبّبها. ولقد بدأ هذا الوهم يتخلخل روائياً ونقدياً، لينجلي عن المسافة بين اللغة الشعرية وبين اللغة الروائية، كذلك المسافة بين البلاغة الشعرية والبلاغة الروائية. ففي الأخيرة تقوم الأسلبة والتعدد اللغوي، وهو ما انطوت رواية (اختبار الحواس) على الكثير والمتألق منه، بمعزل عن دعوى صاحبها.

وبالمقابل تنوء الرواية بالضجيج الحداثي الذي بدأ يتراجع تحت وطأة ما أتابع نجيب العوفي بتسميته: صدمة الحداثة والواقعية، مضيفاً: في الرواية والنقد، ومنذ أهلّت التسعينات. ومن ذلك الضجيج مسألة التجريد والتعين في الفضاء الروائي، وهو ما اعتورت عليه روايات عربية عديدة ومتفاوتة، من مدن الملح لعبد الرحمن منيف إلى (ن) لهشام القروي إلى (التلال) لهاني الراهب وسواهم كثيرون. ويطمح علي عبد الله سعيد إلى أن يكون مسعاه في هذا السبيل قد أفضى به إلى كتابة رواية اللامكان واللازمان اللذين هما كل مكان في زمن الآن، وبالتالي إلى كتابة رواية جرأة مغايرة ومختلفة عما سبقها بكثير، وهذا ما يلح على المرء بالإصغاء إلى صوت الروايات الحداثية العربية السابقة في رواية (اختبار الحواس)، وحيث استطاع التجريد الفضائي أن يغدو تعييناً بامتياز كما في (مدن الملح)، أو غدا تهويماً وجعل الرواية بلا لحم أو ماء كما في (التلال)، وحيث تتشابك الجرأة على القامع السياسي والاجتماعي بالجرأة على التجريب والمغامرة الإبداعية،

فتختلط التقية بالهروب من زمان محدد ومكان محدد، لكأن تعيين المكان والزمان مثلبة من مثالب الكتابة الروائية الكلاسيكية، ولكأن الرواية الحداثية لم تنجز إلا تجريد الفضاء الروائي!

* * *

تعاود الرواية التعبير عن وعيها لذاتها مما تقدم، متدرعة بفرط قسوة وصدامية وغرائبية عالمها، فتقول من جديد «في زحمة الخربطات، في ارتباك الذهن وتتابع الكوابيس، يضيع ترتيب وتراتب المبنى في لا معنوية المعنى أو يضيع المعنى في لا مبنوية المبنى، يضيع الشكل أو سماته المحددة له كالأطراف والأنف والأظافر». (ص 24).

لكأن الرواية تصدح بمغامرة الكتابة اللامتناهية التي تتواصل فيها التجريبية، فتملص بملعنة ـ كما يعبر الكاتب[2] ـ من قيود الكتابة الكلاسيكية، وتدمّر مألوف التشكيل الكلاسيكي بأغلب عناصره، وليس مألوف التشكيل بإطلاق، إذ ـ مرة أخرى ـ تترجّع ها هنا أصداء الحداثية العربية وغير العربية في الرواية. وقد يحلو للمرء أن يمضي مع دعوى الرواية وصاحبها ـ من خارجها ـ إلى تدمير اللغة لذاتها، والسرد، والحبكة، والحوار، والتشويق، والأصوات، والرسالة... ليغدو المعنى هو اللامعنى والشكل هو اللاشكل، مما يتتوج بالانتحار الجماعي في نهاية الرواية، إذ سُدّت السبل جميعاً إلا إلى انتحار المواطنين ـ نزلاء المصحة، واستوت الرواية في واحد من ملامح تجنّسها الأدبي كغول فاغر. ولعل من سمات ذلك في (اختبار الحواس) ما يلي:

* الميتارواية كما مرّ في وعي الرواية لذاتها، وكما سوف يلي في الختام.

* مخاطبة السارد الأول أو الأساس للقارىء: ولا أخفيك سراً ـ قد لا تصدق ما يحدث ـ قد لا تصدق ما أرويه لك. (انظر مثلاً ص 17 ـ 19 ـ 21). وهو تكنيك كلاسيكي في الرواية العربية وغير العربية، يتأسس في التراث

السردي الحكائي الشعبي، وهجّنته التجربة الحداثية الروائية العربية في لعبة ضمير المخاطب، ولكن (اختبار الحواس) لم تفعل.

* تداخل الضمائر. ومن أمثلته الصارخة افتتاح موريس للرواية بسرد موت العملاق، والانتقال من السارد الأول إلى مذكرات الدكتور (ص 144 ـ 152) ودمج الغائب بالمتكلم (ص 151) والانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم (عيوش) إلى ضمير الغائب (ص 229)... وترجّع (اختبار الحواس) في هذا صدى التجربة الحداثية الروائية العربية كما رجّعته هذه بدورها من التجربة الحداثية الروائية الأوربية.

* المذكرات (ص 144 ـ 152). وهو مما سبق للرواية الكلاسيكية أن حاولت به تهجين السرد.

* تكسير الزمن وتضبيبه واللعب بمستوياته، فكثيراً ما نقرأ (فيما بعد ـ الآن ـ سابقاً.... انظر مثلاً ص 29 ـ ص 49)، أو نقرأ: «وقبل التوقيت المحدد بدقائق أو أيام أو ساعات أو أشهر أو سنوات كنت قد ذهبت بصحبة قدمي ولساني..» (ص 32)، أو نقرأ: «في زمن ما تذكرت شيئاً..» (ص33).

* لجوء السارد الأول أو السارد الأساس إلى الشرح والتفسير أو التعليق أو التعليل، كأن يقول: القامة البانية (نسبة إلى غصن البان وليس إلى بانيو الحمام) (ص 48)، أو كأن يتكيء على عبارة بعينها مثل: إنه من اللافت للانتباه (ص 110) ـ من اللافت للانتباه حقاً (ص 117)، وسواه مما يهجّن السرد بواحد من مفاتيح العبارة الصحفية.

* التهجين بالعامي في الحوار (ص 27 مثلاً) وبالاشتغال الحثيث على المدنس مما يتصل بالمعنى والمبنى، كما هو الأمر مع الدين والإلحاد (ص 140 ـ 145 مثلاً) أو مع الحاجات والأعضاء الجسدية الجنسية والغذائية (ص 206 ـ 208 ـ 247 ـ 249 مثلاً).

* نتوء اللحظة اللغوية الجبرانية التي سادت الريادة الحداثية الروائية العربية.

وقد يأتي ذلك في (اختبار الحواس) إيقاعاً يلحم مفاصل سردية، ويوفر التكأة تلو التكأة للسرد، ويتمحور بخاصة حول كريستين. وحين يأتي ذلك تراه يتصادى مع (منى) في رواية الزمن الموحش لحيدر حيدر أو مع (رامة) في رواية رامة والتنين لادوار الخراط، فلنقرأ مثلاً:

«كريستين الآن..

حلم بري ينمو على حدود الغابة

بجعة وادعة تفتح صدرها الأبيض للمغامرة» (ص 77).

وانظر أيضاً من ذلك ص 71/ 72.

* * *

يعلن علي عبد الله سعيد ابتعاده عن الرواية السورية والعربية عموماً. وعلى الرغم من ذلك يشخّص فيها ما يسميه بتقليعة الكتابة الروائية التي تعتمد على الحدث التاريخي، ويرى أن هذه التقليعة وافدة إلينا[3]، لكأن الحداثة ليست بوافدة، أو لكأن معروف الأرناؤوط وفارس زرزور وصدقي اسماعيل وخيري الذهبي وحيدر حيدر ـ على تفاوت وتناقض ما بين كتاباتهم الروائية ـ لم يرودوا أو يتابعوا ويفجروا الكتابة الروائية التي تعتمد على حدث تاريخي. أو لكأن الكتابة عن الآن، الراهن ـ ولنفرض أنه عام 1997 ـ لن تغدو بعد ثلاثين أو خمسين سنة عن الماضي بمعنى ما. ولكن بمعزل عن السذاجة ـ أو الملعنة بلغة الكاتب كما مر بنا ـ ففي السلب الذي يأخذه الكاتب على تلك (التقليعة) الكثير من الحق، كتنطع الروائي لوظيفة المؤرخ، أو الهرب من الراهن، أو الشغل على التوابيت. بيد أن الظاهرة أكبر جدية وتعقيداً من أن يمكن حبسها في هذا القفص. فأسئلة الراهن المأزوم والمستقبل استدعت من الروائي ومن غير الروائي الحفر في الذاكرة والذات، في الماضي القريب والبعيد. وفي هذا الحفر تلامعت تجارب روائية بامتياز عبر مساهمتها في صياغة وعي نقدي وأسئلة وذاكرة، وأساساً في مواجهة صدمة الحداثة

والواقعية روائياً، وبالتالي الانعطاف بالمسار الروائي العربي إلى سبيل آخر شرع يتلامح منذ منتصف الثمانينات في روايات تحفر في الراهن أو فيما مضى، وتتأسس على المنجز الفني الذي تحقق مع التجربتين الكلاسيكية والحداثية، وتتجاوز ما اعتور هاتين التجربتين، وتغامر في آفاق أخرى.

وتبدو (اختبار الحواس) نفسها في هذا المنعطف مثلما تبدو أعمال أخرى لكتاب مكرسين ولكتاب صاعدين، وأعمال كبيرة الحجم وأخرى تحوم بسبب صغرها على تخوم القصة. ومن ذلك أذكر على عجل مدن الملح لعبد الرحمن منيف ووليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر وذلك الربيع لأسامة غنم وموجز تاريخ الباشا لفيصل خرتش وسيدة المقام لواسيني الأعرج... وإنني لأرجو أن تندرج كتابتي الروائية ها هنا.

أما نسبة (اختبار الحواس) إلى هذا المنعطف فتقوم على ما رأينا من دعاوى اللغة والفضاء فيها، كذلك هجنة العامي والمدنّس، والميتارواية، وأضيف: السخرية، من بين السمات الحداثية الموروثة من التجربة الروائية العربية السابقة. كما تقوم هذه النسبة على الذاكرة والشرح والمذكرات ومخاطبة القارىء، من بين السمات الموروثة من التجربة الكلاسيكية الروائية العربية.

وجدل هذه المفردات في العالم الروائي الذي بنته (اختبار الحواس) عَبر نشاط تخييلي محموم، هو ما يقوي فيها تلك النسبة. ولعل من المفيد هنا متابعة تخييل الرواية طبخ الدكتور موريس للحم امرأة والتهامه لها بديلاً عن القهوة أو العصير الصباحيين (ص 30 - 33). كذلك اقتراح الدكتور شراء فرامة لفرم لحم الموتى وتعليبه وتقديمه علفاً للسمك في المسمكات العامة التي ستقام. أما في نهاية الرواية فنرى الدكتور يصرخ بالحراس: «أيها الحراس الملاعين الأوفياء: اطبخوا لي مساعدي. قلّبوه حتى يحمرّ مع الثوم والبصل والنبيذ الفرنسي الأبيض.. سأتعشاه مساء اليوم» (ص 253).

من قبل يتخيل السارد الأول نفسه قد دخل الفرامة وخرج معلباً (ص

93 - 123 - 135). وجماع هذا التخييل لما بلغه المستبد والمستبَد به كانت قد سبقت إليه رواية أخرى هي (موجز تاريخ الباشا الصغير) لفيصل خرتش، والتي صدرت عام 1991 عن ناشر رواية (اختبار الحواس) نفسه. ففي رواية خرتش تقوم الفرامة وفرم اللحم البشري وطبخه وتعليبه وتسويقه والتهامه. ولئن كان توارد هذه الحركة في الروايتين المتعاقبتين خلال عامين (1991 - 1992) يثير السؤال عن التناص وعن توارد الخواطر ووقع الحافر على الحافر ويثير الشبهة، فما هو أهم هنا تلك الدلالة الصارخة في هذا التخييل على هول وطأة الاستبداد على الراهن والكائن البشري والجماعة والإبداع، كذلك هي الدلالة على مدى التشويه والوحشية اللذين جرتهما عقود الاستبداد الطريفة بعد تاريخ من الاستبداد تليد. وما دام هذا التاريخ قد ذكر، فلنمض مع (اختبار الحواس) إلى ما استدعت من العصر الأموي للمساهمة في النشاط التعذيبي لمصحة - وطن الدكتور موريس: إنهم اثنا عشر جلاداً.

ولعله ليس من التمحل أن نقرأ في روايتي خرتش وسعيد، دلالة أخرى لذلك الحضور الطاغي للمدنّس، عبر قاموس خصيب من الشتائم ومن سائر ما اصطلح على نعته بالبذاءة من مفردات وتراكيب وصور وأمثال وأغان وأفعال وعلاقات، فلعل الدلالة هنا هي الرد على مقدس الاستبداد بالمدنّس، وهتك ذلك المقدس باللغة والمخيلة الشعبيتين، وهو فعل إبداعي بامتياز.

* * *

لقد تعنونت خاتمة الرواية بـ (الورقة الأخيرة) ومنها نقرأ:

«حكاية واقعية جداً.. مشهورة جداً

كان ياما كان

بزمن العميان

اللي يشبه هالزمان

في ضيعتنا واحد اسمه

معاوية سليمان

هبل أمه

وهو سكران» (ص 257).

ومع هذه الخاتمة يكون المعنى قد فعل فعله في المبنى كما العكس، وكلٌ قد فكك الآخر، ليتصادى قول السارد الأول، إضافة إلى ما تقدم من إشارات وعي الرواية لذاتها ومن أقوال الكاتب نفسه، فنقرأ: «كيف أنسى أن هذه الجمل لا تقود إلى معنى سواء ترابطت أم تفككت، ستبقى جملاً لا تقود إلى معنى، فالمعنى ما لم يكن مطابقاً للمبنى هو معنى مرفوض ومن جوانب متعددة. والعكس صحيح بالنسبة للمبنى» (ص 91) كذلك: «وحين أعجز عن فهم المعنى أو المغزى أتهمه بالجنون وأهدم المبنى على رأس المعنى» (ص 96).

لكن القراءة تكتب الرواية من جديد، لتقوم هذه المغامرة الإبداعية المسمّاة بـ (اختبار الحواس).

الهوامش:

(1 - 2 - 3) من حوار له في مجلة الحرية 31/ 12/ 1995، دمشق.

4 ـ أميمة الخش: الرواية والمرافعة الروائية

من مفردات الراهن السوري المتوالية منذ الثمانينات خاصة، تتأثث روايتا نادرة بركات الحفّار (الغروب الأخير ـ الهاوية)[1] وروايتا أميمة الخش (دعوة إلى الرقص ـ زهرة اللوتس)[2].

وهذه القراءة للروايات الأربع تحاول أن تدقق فيما آل إليه ذلك التأثيث من فنّ. وتتساءل ـ القراءة ـ بالتالي عما ساقت الروايات من مرافعات، وكيف استوت أو تعثرت تلك المرافعات، ما خصّ منها المرأة وما خصّ سواها، وذلك على طريق نهوض الكتابة كرواية، وبخاصة كرواية تكتبها المرأة.

الغروب الأخير:

تتابع هذه الرواية حياة شخصيتها المحورية (سارة) التي نلتقيها في البداية أرملةً فقدت الزوج الحبيب، وزُوِّجتْ بالإكراه ـ على يد الأم ـ إلى مريض بالصرع، ثم طُلِّقتْ منه، وغدت وحيدة بعد وفاة الأم، وانتقال الشقيق الوحيد المهندس (ماجد) إلى بيت حميه.

ترسم هذه الدوائر الأسرية المتشابكة أنماطاً من العيش المتناقض داخل الأسرة الأبوية والزوجية وفي العيش العام المتداخل بالعيش الخاص، وهو ما ستفعله الرواية التالية لنادرة بركات الحفار (الهاوية)، كذلك روايتا أميمة الخش المذكورتان، ولكن..

كانت سارة لا تزال في سنتها الجامعية الثالثة حين لوحت للدراسة وتزوجت من الحبيب (عاصم) الذي لا يلبث أن يقضي في حادث

كهربائي. وتفرض الأم التي ورثت سلطة الأب المتوفى، على (سارة) الشابة الأرملة زواجاً ـ ستراً لا يلبث أن يفتضح بالطلاق. ومنذ العرس يلوح للأرملة وجه أمها وجهاً لعجوز شمطاء «ودّت لو أنها تصفعها: انتهى الحفل التنكري. إلى أين تأخذينني» (ص 13). ولسوف تطلع الرواية عما قليل بشخصية أخرى هي (إيمان) الشابة التي أكرهتها أمها أيضاً على الزواج بمن يكبرها عشرين سنة. لكن هذا الزواج ـ الستر ينتهي بفضيحة الطلاق، بعدما اكتُشِفت علاقة إيمان بصديقها. وقبل ذلك سنرى والدة إيمان تعارض زواج ابنها (أيهم) من سارة، ثم تنهار عجرفتها وترضخ بعد (فضيحة) إيمان.

مقابل ذلك تقوم دائرة الدكتور شكري وابنته سوسن، حيث العلاقات الإنسانية المتكافئة والحميمة. وتجتذب هذه الدائرة إليها (ماجد) الذي سيتزوج سوسن. كما نرى في هذه الدائرة والدة سوسن المطلقة، والتي لا يزال الدكتور شكري/ الزوج يحبها على الرغم من إيثارها عليه للطلاق وللزواج جديد.

هذه الدائرة المتعافية ـ على الرغم من الطلاق ـ تدفع بسارة إلى البرء من ماضيها، فتعود إلى الجامعة، وتلتقي بالمعيد أيهم، وتتابع ما انقطع من سبيلها إلى كتابة الرواية. ويبدو الحب والكتابة شرّاعتي الخلاص من الماضي، واندفاع سارة بقوة أكبر إلى العيش منفردة وهي الشابة المطلقة والأرملة.

لكن الحب لا يلبث أن يتعثر. فالرجل (أيهم) يسعى إلى الزواج، والمرأة (سارة) تتساءل: «لماذا يكون الزواج نهايةً للمطاف؟ لماذا لا يكون الحب هو النهاية؟ (...) لماذا لايؤمنون بالحب؟» (ص 79).

الرجل يتساءل: «ما المعنى في لقاء ينتهي بعد زمن محدد؟» والمرأة تهتف له: «أنا سعيدة بك يا أيهم. ليس الزواج كل ما أبغيه في حياتي. هناك أحلامي وأمنياتي.» (ص 90).

الرجل الذي يريدها إلى الأبد لايفتأ يعلن: «هدفنا الزواج». والمرأة لا تفتأ تهتف له: «لست أبغي الزواج. أرغب فقط في الإفصاح بحرية، بصدق، عن رغباتنا، دون خوف». (ص 120).

وعبر هذه السيرورة تكون سارة قد نشرت روايتها (فجر الحزن) و(سراب الحب) بعون من الدكتور شكري، وتكون الروايتان قد وطدتا بنجاحهما للكاتبة سبيلها الدراسي والشخصي الاستقلالي. وبعد أن كانت ترجّع: «ليس من السهل أن تعيش المرأة كما تشاء وتهوى» (ص 12) باتت في النهاية تتساءل «هل يلتقي الحب الخالص بالحرية المقيدة؟ (ص 128)، وكان أيهم قد حصل على الماجستير، وعرض عليها الزواج السري رضوخاً لاعتراض أمه، ثم ألحّ بعد موافقة الأم على الزواج العلني والسفر إلى فرنسا ـ حيث بعثته الدراسية. إلّا أن سارة التي جربت الترمّل والطلاق والحب الذي لا يبتغي زواجاً، تدع أيهم يمضي، وتمضي هي في سبيلها المستقلّ الذي باتت الكتابة علامته الكبرى.

الهاوية:

نلتقي في مطلع هذه الرواية بغالية الثلاثينية المتزوجة من جابر العجوزَ الستّيني، وهي تعاني من اضطراب نفسي يتبدى في قلقها وانطوائيتها وكرهها لزوجها ولأبيها الفقير الذي زوّجها وهي في السابعة عشرة: «إنها تكره زوجها كما تكره أباها» (ص 13).

تلتقي غالية بالمهندس الدكتور عماد العائد من أمريكا، وشقيق صديقتها مديحة. ويأتي اللقاء في حفل عيد ميلاد غالية الذي يقام في بيت الصديقة بحضور شلّة الزوج المقامرة. وكما في العيش الزوجي المديد الرغيد (يغتصب) الزوج غالية ليلة عيد الميلاد، ثم تتكرر لقاءاتها بعماد في بيت مديحة وخارجه، ليقوم بينهما الحب.

هاتان هما إذن دائرتا الحبِ والزواج من الدوائر الأسرية المتشابكة التي ترسم رواية (الهاوية). وفي تجلٍ آخر لذلك نرى (سامية) صديقة غالية تحت وطأة الراهن الثقيلة، وحيث يذوي الحب الذي قام عليه زواجها... وبعامة، فإن صراع الحب والزواج، صراع الشرعي والمحرم، يتحدد في رواية (الهاوية) بعد رواية (الغروب الأخير). وتبدو صورة المحرم اجتماعياً والشرعي إنسانياً عبر (إيمان) التي قُتلتْ لأنها (زنت) كما ينقل جابر لزوجته غالية، تبدو هذه الصورة إيقاعاً روائياً حاراً، يعلو ويخفت، فيما غالية تبلّ من عللها النفسية بحب عماد، وتعود إلى الرسم كما عادت سارة في الرواية السابقة إلى الكتابة والرواية. وتتشكك غالية في الصداقة بين الرجل والمرأة المتزوجة ـ شأنها مع أبيهم ـ كما تشخص تأرجح الرجال بين الحضارة والتخلف، وتتمنى الموت لزوجها، وتسعى إلى الطلاق منه كي تتزوج من عماد الذي يقاوم لقاء الجسدين قبل الزواج المأمول، صوناً للحاضر من أجل المستقبل، حتى تجبهه غالية: «المستقبل لنا. أشعر وكأنني أنا الرجل، وأنت الأنثى» (ص 173).

ترسم مديحة لشقيقها عماد الزواجَ من ليلى. وبإعلان الخطوبة تنهار غالية من جديد، فيما شكوك زوجها جابر قد أخذت تنبق. ولن تلبث غالية أن تتقن فنّ الازدواجية بين الزوج والحبيب الذي فسخ خطوبته، وانقاد إلى وصال الجسدين. لكن الزوج يكتشف السرّ فيصاب بالذبحة، ويطلّق، وتنقفل الرواية على غالية في مشفى الأمراض العصبية وزيارات عماد لها.

* * *

تتمركز مرافعة روايتي نادرة بركات الحفار في المرأة الشابة المتزوجة، أثناء الزواج وبعد انقضائه بالترمّل أو بالطلاق. وهذه البؤرة بالغة التوتر والدقة بما يتصل بها من خافية النفس ومن العيش الاجتماعي. وتصدح

الروايتان ـ خاصة الأولى ـ بأطروحة الحب والحرية كنقض للزواج وكأفق مشرق للجسد وللروح، على مستوى الذكر والأنثى كفردين، وعلى مستوى المجتمع. وفي السبيل إلى ذلك تحفر الروايتان في النخر الجواني والبراني السائدين.

لقد حمل الغلاف الأخير لرواية (الغروب الأخير) هذه العبارة: «يمكن اعتبار هذه الرواية مرافعة في صالح المرأة العربية الحديثة». والقول يصحّ من دون الكلمة الأولى (يمكن)، سواء بالنسبة لهذه الرواية أم بالنسبة للرواية التالية (الهاوية)، وهو ما يصحّ بالنسبة لسواهما، وكما سترى عما قليل في روايتي أميمة الخش. إلا أن الرواية بعامة لا تنهض بالمرافعة أياً كانت. وإنما نهضت رواية (الغروب الأخير) بالاقتصاد اللغوي وبالحوار الدقيق وبالنسيج البديع للسرد والمونولوج، وبانتساب هذه العناصر جميعاً إلى الحداثي في الرواية، من دون أن تغيب الظلال التقليدية. أما في الرواية (الهاوية) فتبدو هذه العناصر أقلّ إحكاماً وانسجاماً، وبخاصة حين تنوء الرواية بسطوة السرد التقليدي أو بالخطاب أو بلهاث الأحداث، لكأنما (الهاوية) هي خطوة الكاتبة الأولى إلى عالم الرواية، وليس (الغروب الأخير).

أما مع روايتي أميمة الخش فثمة قول آخر.

* * *

دعوة إلى الرقص:

تنبني هذه الرواية اعتماداً على فعل التذكّر المنظّم، منذ انفتاحها على عودة ليلى ـ مطلقة ـ وطفلها إلى البيت الأم. وتمضي الرواية عودةً إلى الوراء فعودة، استرجاعاً فاسترجاعاً، لتتوالى قصص الأم آمنة، والأب المدرس عامر الطويل، كذلك ذكريات المدرسة والجامعة والزميلات والمطالعات، وزواج الشقيقة مها، وأسرة الصديقة الفلسطينية رجاء، وحب

ليلى لأكرم شقيق رجاء، ثم الزواج من سمير، وصولاً إلى نقطة البداية/ النهاية: الطلاق.

تبدو هذه القصص تفريعاً يشتت البناء مرة أو يثقل عليه، كما تبدو استطراداً يرهّله (ليلى والأطفال مثلاً ص 96/93)، وليس ذلك بسبب ضعف الاندماجية التي تجعل من القصص الفرعية بناء روائياً، عبر نظام دقيق شفيف، يتعارض مع الانفلاش كما مع النظام الصارم الناتىء.

ويعاني البناء في (دعوة إلى الرقص) أيضاً من وطأة المرافعة الروائية حتى وهي تتوسل الحوار (على سبيل المثال ص 15)، مما لا ينفع فيه نبل الخطاب ولا حداثيته.

لقد جعل الأب المدرس من ابنه أحمد رقيباً على شقيقته ليلى حين التحقت بالجامعة. ولم يجدها أن تضيق بذلك أو تقرع الشقيق، وهي التي لم تفهم بعد الفارق بين الرجل والمرأة (ص 19). وهذا الرقيب الذكر سليل ذلك الذكر/ الأب ومدلّله. فأحمد يقرع ليلى بعد أوبتها الأخيرة مطلقة، ويتركها بنوبات تشنجها ولما تصدع به من ذكريات هي الرواية. أما الأب العتيد فيعترض على صداقة ليلى ورجاء. ومن بعد، وقد أحبت ليلى أكرم الذي يستشهد، سيبدو في حبه مصنوعاً من الأفكار، لا بشراً من لحم ودم، فلا حب له إلا حب الوطن: «أحبك كما أحب الأرض.. وكما أحب الوطن.. وكما أحب الناس» (ص 15). وإذ تسأله ليلى عن الرجل والمرأة يحدد: التقاء فكرين وجسدين، مرجعاً الصدى (التقدمي) الساذج والمنتفج مما أبهظ الشعر وغير الشعر حيناً، وبعضه لايزال يفعل، مستعيضاً عن الفنّ بجهارة الشعار.

هذه العلاقة بين ليلى وأكرم، شأنها شأن الحياة الجامعية حيث التقت بسمير وتزوجته لتنقذ نفسها من زيجة رجل ضفدع، وشأن الحياة الوظيفية، وشأن الانتقادية الجريئة لأدواء الجامعة والوظيفة ولسائر ما ينخر في

المجتمع... فكل ذلك إنما يأتي مرافعة حارة تصبو إلى تحرير الفردي والاجتماعي (انظر مثلاً ص 136 ـ ص 148/147)، لكن المرافعة تستمرىء نفسها غير عابئة بطبيعة البناء الفني الذي يعلنها، مما ألوى بالأدوات أو الوسائل أو المفردات الفنية، وجعلها تتوه. ولعل الحل الأساسي بفعل التذكر وحده دليل. فالذاكرة سيالة، وحين تأتي في بناء/ نظام صارم تكون قد انخلعت من الخافية إلى الواعية، من اللاشعور أو اللاوعي إلى الشعور أو الوعي، وبالتالي لا تعود ذاكرة، بل مرافعة تقريرية ليس بينها وبين ما تدعي من نسب روائي إلا ما وهى من الأسباب، في أفضل حال. ولا ينسينا ذلك الالتماعات المتبدية في شخصية سمير كدعيّ للتحرر وكاتب للتقارير وذكر متمترس بذكوريته، شأن الشقيق أحمد أو الأب عامر أو الزميل الحزبي عادل.

زهرة اللوتس:

تنأى هذه الرواية عن كثير مما أربك سابقتها، وإن تكن سلطة السارد تظل طاغية (على سبيل المثال ص 26/25 ـ ص 36). والخط يمضي هنا متقدماً من البداية إلى النهاية، على العكس من الرواية السابقة، فنلتقي في البداية بالتلميذة سلمى في الحادية عشرة، ضمن أسرة التاجر رشاد الذي يحب الجارة (غادة) ويتاجر بالمعلبات الفاسدة، على النقيض من شقيقه توفيق ومن أسرة هذا الشقيق، حيث الأم تحدث أبناءها عن جسم الإنسان عضواً عضواً.

تضبط سلمى سرّ أبيها مع غادة فتندفع ـ كأنما في انتقام مستبطن ـ مع ماجد في حب مراهق ـ والمراهقة سلمى تتساءل عن جسد الأخ والأب والأم وابن الجيران ـ يضبطه الأب. وبسذاجة وبراءة تعترف سلمى، وفي التحقيق يشير الأب/ المحقق إلى عضوه ليطمئن إلى أن ماجد لم (يغدر) بالفتاة، ثم يعاقبها بالحبس. وتميل سلمى إثر ذلك إلى الوحدة والأوهام مفتقدةً الجدّ

(كبديل ونقيض للأب)، وتنطوي على ندبة الجرح الغائر في الروح جراء كشف الطبيب عليها للتأكد من عذريتها، ثم تقفز الرواية فوق هذا التحول للفتاة إلى (العالم الأثيري) بصفحة ونصف، لتبدو في الثامنة عشرة متعطشة لنداء الجسد.

ها هنا يصادفها التاجر الكبير كمال بك، ويحظى بها زوجة. وفي هذا الشطر من الرواية تطلع التماعات جمة، كالقرن بين فضّ كمال لبكارة عروسه وبين كشف الطبيب، أو كالقرن بين برودتها الجنسية وصيحات الزوج (أريدك عاهرة)، ومآل هذا الزواج إلى العيش المشترك المنفصل، كما كان أبوا سلمى، كذلك مغازلات صديق زوجها لها، وصفقات زوجها المريبة وعشقها للخارج من المعتقل..

ينأى الخطاب في شطر الرواية هذا عن أن يكون مرافعة. وربما كان ذلك في الحضور الأكبر للجسد بالقياس إلى الرواية السابقة. والملفت أن تقترن التماعات الرواية بحضور الجسد في عقده (عقدة الأب ـ عقدة الزوج...) وتأزّمه وقهره وصبواته. بيد أن ظلالاً من الرواية السابقة تنسحب على هذه الرواية، وبخاصة في الشطر الأول، كما في تلك الصورة الساذجة لاتقاد ذاكرة سلمى (ص 35) أو في الاستباق الفج حين تعرفنا سلفاً بما عزم عليه كمال وناله (ص 141)...

* * *

تغوي روايات نادرة بركات الحفار وأميمة الخش الميل العلمنفسي في النقد ـ وبخاصة في النقد الذكوري ـ كما في حالات كره البنت للأم، فهل نعود في هذه الحالات إلى سكنى الأم للرجل، وبالتالي إلى جذر إنكاره لأنوثته، مقابل سعي المرأة إلى الانفصال عن الأمومة؟ كذلك هي حالات كره المرأة للزوج وللأب، فهل للأوديبية وللوليتا من مكان هنا؟ إنّ الروايات تمضي في سبيل آخر، يقوم فيه ذلك الكره (للأم والأب والزوج)

في النخر الروحي والجسدي للأفراد وللجماعات، مما تعيش المرأة بخاصة والمجتمع بعامة. وترسم الروايات الصور التي رأينا للمرأة/ الزوجة وهي تعانق صبوة الانعتاق والحب الحر. ويبقى السؤال الأكبر والحاسم في ذلك لما بين الرواية والمرافعة الروائية، حيث تتصدر رواية (الغروب الأخير) وتتراجع الروايات الأخريات الثلاث.

الهوامش:

(1) صدرتا عن اتحاد الكتاب العرب، الأولى عام 1985، والثانية عام 1990.
(2) صدرت الأولى عام 1991 والثانية عام 1993.

5 ـ أديب نحوي: آخر من شبّه لهم

قبيل شروعي بهذه الكتابة عن الشأن الفلسطيني في رواية أديب نحوي (آخر من شبّه لهم) قرأت في جريدة الكفاح العربي هذه الإشادة الرسمية للرئيس الأمريكي كلينتون برئيس الأركان الاسرائيلي الجنرال آمنون شاحاك: «إن الجنرال شاحاك من خلال مجهوداته الشخصية ومبادراته قد ساعد في دعم وصون الأمن الاسرائيلي في مواجهة الأخطار، ووسّع الاتصالات بين العسكريين من الولايات المتحدة واسرائيل» (17/ 6/ 1997).

وفي الخبر أيضاً أن مناسبة هذه الإشادة هي قرب تقاعد شاحاك، وأن السفارة الاسرائيلية في واشنطن أقامت للرجل حفلاً كي يودِّع ويودَّع، حضره عدد من كبار القادة العسكريين الأمريكيين وممثلي شركات الأسلحة الأمريكية والاسرائيلية وممثلي منظمات اللوبي الاسرائيلي في واشنطن ومسئولين أميركيين كباراً. وقد تلا الجنرال ريشارد مايرز ممثل سلاح الجو في هئية رئاسة أركان القوات المسلحة الأميركية ونائب رئيسها، رسالة الجنرال جون شاليكا شفيلي رئيس هذه الهئية بالمناسبة العتيدة، وفي الرسالة: «إن زيارات الجنرال شاحاك لأميركا طوال فترة توليه رئاسة الأركان الاسرائيلية كانت بمثابة زيارة يقوم بها فرد من أفراد الأسرة».

وقد بدا لي أن مصادفة هذا الخبر تفرض الابتداء به لقراءة رواية (آخر من شبه لهم ـ 1991) والتي تقدم الجنرال المذكور في نهاية 1987 ومطلع 1988 واحداً من أبطالها، على الرغم من الجهر النقدي العتيد بالفصل بين النص المنقود والشيات أو الصلات أو التأثيرات الخارجية (الواقعية) كهذا الخبر.

ولكن من يستطيع التقليل مما بين النص والمرجع - فكيف بالوصل - وخصوصاً حين تكون فلسطين والصراع العربي الاسرائيلي هي هذا المرجع، وحين تستدعي الرواية الوثائقي، كما تفعل (آخر من شبه لهم)؟

* * *

على الرغم من خماسين السلام - الاستسلام التي ما فتئت تهبّ منذ حرب 1967، وبخاصة إثر حرب 1973، نرى أديب نحوي يكتب من جديد رواية الفدائي الفلسطيني. ولئن كانت الملحمية في روايته الأخرى (عرس فلسطيني) قبل أكثر من ربع قرن، تغيّب السؤال الوثائقي أو تلتفّ عليه، فالرواية الأخيرة (آخر من شبه لهم) تفرض هذا السؤال فرضاً، وبخاصة فيما قبل ثلثها الأخير الذي ينتقل إلى زمن الانتفاضة في فلسطين منذ بدايتها.

ففي هذه الرواية يوقف الكاتب ثلثيها الأولين اللذين يكادان يشكلان (قسماً) قائماً بذاته، على العملية الفدائية التي نفذها خالد محمد أكر ورفاقه في 1987/11/25 بالطيران الشراعي وباسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين - القيادة العامة.

وهكذا إذن، ومنذ الكلمة الأولى تستدعي الرواية الوثيقة، وتحيل الكتابة إلى المرجع، مناديةً معلومات القارئ وذاكرته الطازجة وعيشه القريب، بالأحرى راهنه، أياً كان هذا القارئ، ناقداً أم لا. أما الناقد فسيسأل منذ الكلمة الأولى عن تخييل الكتابة للوثائقي وللمرجعي. وسيكون عليه أن ينتظر بضعة فصول كي ينتسّم للتخييل رائحة.

* * *

يروي الراوي العملية الفدائية ابتداءً من أصدائها الأولى في مكتب للمخابرات العسكرية الاسرائيلية الموصول بموقع العملية. وهكذا يتصدّر الجنرال آمنون شاحاك كوكبة العسكريين الاسرائيليين الذين تتدافع بهم الرواية

ويتدافعون بها: الميجر اسحاق عتروت، البريغادر عميرام، الناب الأزرق (ايغال براخا)، الكابتن شيفال وسواهم كثيرون.

وما إن يمضي شاحاك إلى وزير الدفاع ليقدم تقريره عن العملية الفدائية حتى ينضمّ إلى المكتب الاستخباراتي العتيد البرفسور دافيد عوز رئيس المختبر الجنائي ومساعدته الكتورة يائيل ليغرون. وبعد أن تعيدنا الفصول الثلاثة التالية إلى تنفيذ الفدائي للعملية، تمضي الرواية في تصوير البحث المحموم عن فدائي آخر (وآخر أيضاً) قد اختفى ثم ظهر ثم اصطيد ثم (اختفى ثم ظهر).

هذه المفردات التي أطّرتها بالأقواس هي البذرة التي ترميها الرواية بعد الفصل الرابع، والتي سوف تنتش التخييل، وبخاصة في الثلث الأخير من الرواية (أو قسمها الثاني) في زمن الانتفاضة. ويكون الإنتاش في القسم الأول عبر ملاحقة (المتسلّل) الفرد والكثير في إصبع الجليل، وعبر مداهمة القرى العربية والاعتقالات والتحقيق والتعذيب والقتل، كذلك في مواجهة مفرزة الكلاب التي تقصّ الأثر، وفي المواجهة عند سدّ القرميد، لدن البدو من عرب السياد وعرب القديرية.

إثر ذلك تبدو الرواية كأنما ضاقت بوثائقيتها، فتمضي في زمن الانتفاضة منذ منتصف نيسان 1988 في سياق آخر، وأولاً في مدينة الخليل حيث يظهر (المجهول) ويخطب في الخليليّين، مطلقاً الشرارة التي تجعلهم يحررون مدينتهم.

ومن الخليل تنتقل الشرارة إلى جامع الشجاعية في غزة حيث يظهر (المجهول)، ثم إلى الكنيسة الارثوذكسية في رام الله وجنازة الشهيد زاهي حبيب، فنابلس وجباليا وأربعين الشهيد خليل الوزير (أبو جهاد)....

وكلما ظهر (المجهول) في مكان تلامح للبحث الاسرائيلي ذلك الفدائي المختفي. ونرى الجنرال شاحاك كالجنرال بنسلمون أوبتساع كالعسكريين الاسرائيليين الآخرين، كباراً وصغاراً، أفراداً ـ شخصيات روائية أو كتلاً

مدجّجة ووحشية في حمّى الصراع مع الانتفاضة، وصولاً إلى نهاية الرواية على القناص الاسرائيلي (المجهول والكثير، لا الفرد) يطلق النار على آخر من شبّه له أنه الفدائي المختفي: المجهول الكثير، لا الفرد: الانتفاضة.

* * *

بيد أن السياق الروائي ليس بهذا اليسر أو الجاذبية. وربما ليس بهذا التشويه مما ترسم السطور السابقة. فالجنرال شاحاك ورفاقه العسكريون بدوا في الغالب كيانات فقيرة وأشبه بهياكل أو بيادق ينقلها الرواي كيف يشاء، فتفتقر نقلته إلى الإقناع، سواء في خوفهم أو حقدهم أو هيجانهم إلى آخر تفاصيل الحياة الفردية والجوانية بخاصة. وندر أن نجا أحد منهم من ذلك، سوى ما كان من سجائر شاحاك (!) أو اشتهاء عتروت للدكتورة الشابة ليغرون، أو انجذاب الكابتن شيفال لها. أما استفاقة أنثوية ليغرون في الحوامة أو في سواها، وعشقها لحاييم كانو الذي اختار أن يقيم في جنوه، ثم عودة كانو ليصطحب الحبيبة التي رضيت ورضي أهلها أخيراً بزواجها بعيداً عن البلاد، أما ذلك فقد ظل ينوء تحت وطأة المقولة الأخرى التي ترسلها الرواية، كنقيض لمقولة الوحشي في الاسرائيلي، أعني مقولة ضعفه الإنساني الطبيعي بتأثير الانتفاضة وقمعها، سواء أكان التعبير عن هذا الضعف بالخوف أم باستنكار القمع الوحشي. على أن التعبير الروائي عن هذه المقولة قد خفف بقدر أو بآخر، وأبعد فأبعد كلما تقدمت الرواية نحو نهايتها، من التكوين الأحادي للشخصية الروائية الاسرائيلية.

أما التكوين الروائي للشخصية النقيضة فلم يكن أفضل حالاً. فمنذ البداية يسوق الراوي المونولوجات الداخلية للفدائي عند تنفيذ العملية بسذاجة واصطناع (زغردة نساء قبية ـ استنطاق أبي حرب..). ويتكرر الأمر مع بدر بن جميل الحلو أو عمر الشجاع أو فاطمة...

على أن وطأة ذلك تأخذ بالتراجع ما إن تنتش بذرة التخييل في الفدائي

الفرد الكثير المختفي الذي يظهر ويغدو معلوماً ومجهولاً. ولعل الشخصية الروائية الجماعية هي التي ساعدت على ذلك، وابتداءً من قرى الجليل إلى الخليل وغزة وجباليا ونابلس ورام الله، عبر الفعل الجماعي الواضح والغامض: الانتفاضة.

ويبدو أن هذا هو ما تتميز به كتابة أديب نحوي الروائية منذ (عرس فلسطيني) حتى (آخر من شبه لهم). أعني أن الكاتب يبدع في رسم الجماعة وفعلها على نحو يتماهى فيه الأسطوري بالواقعي، فيسلم الوثائقي قياده لفعل الكتابة في التخييل، وتتخلّص علاقة النص بالمرجع من نتوءاتها. وفي هذا الرسم يبدع الكاتب في تقديم الفرد - البطل المعلوم المجهول، الإنساني والخارق. وما دمنا قد وصلنا إلى هذا الشطر في قراءة الرواية، فقد تكون المتابعة بحضور (عرس فلسطيني) أجدى.

* * *

لقد سعيت قبل عشرين عاماً إلى دراسة التخييل الروائي للصراع العربي الاسرائيلي في رواية (عرس فلسطيني). وبدا لي امتيازها الأكبر - بالمقارنة مع الروايات المماثلة ومن دونها - في رسم اللغة وأسلبة البيئي والمحكي و (الكرنفال) الشعبي كخصيصة بديعة لكتابة أديب نحوي. وقد كان ذلك وسواه من صنيع الكاتب في (عرس فلسطيني) موضع تقدير بالغ من آخرين قبلي، أذكر منهم غالي شكري في كتابه (العنقاء المعاصرة) حيث بدت الرواية له قريبة من التراجيديا بمزاوجتها بين الشعر والأسطورة، كذلك جيشيليفسكس فيما كتب عن الرواية العربية والحرب، وبدر الدين عرودكي الذي ثمّن بخاصة الخصائص البيئية في شكل ومضمون الرواية (وظلم تجربة حسيب كيالي في ذلك).

بعد أكثر من عقدين تأتي (آخر من شبه لهم) لتعاود تجربة (عرس فلسطيني)، ولكن بعد أن تكون الوثائقية قد أنهكتها في ثلثيها الأولين.

وهكذا تبدو اللعبة الروائية لعبتين، والكتابة كتابتين. ولئن كانت نداوة لعبة - كتابة (عرس فلسطيني) عبر القسم الأول (الثلثان الأولان) لم تستطع أن تخفف من التقريرية ولا من استبداد صوت الرواي ولا من وطأة الوثيقة، فقد تطامنت تلك النداوة أيضاً في القسم الثاني (الثلث الأخير) جرّاء استمرار فعل القسم الأول عبر التقريرية وأحادية الصوت واللغة (الاستبداد).

هكذا يفتقد المرء ذلك التخييل الذي صنع ل (عرس فلسطيني) ملحميتها، إذ يقارن بأسطورة ذي الكفن اللبناني أو بأسطورة قريتيّ قصاص ولا مناص أو بمشهد الكابتن شيفال وجثة الشهيد، وسوى ذلك مما جاء في (آخر من شبه لهم). ولولا البقية باقية من ذلك (المجهول) الفدائي المختفي الفرد الكثير لبدت هذه الرواية أقرب إلى الهيكل العظمي المتيبس، فلا لحم ولا دم ولا حياة، والرواية أياً كان شأنها مع الوثيقة أو المرجع، هي أولاً وآخر كائن حيّ آخر لا يتخلّق بالمرافعة بالحمولة الفكرية، ويتهالك بالنظرة الأحادية والصوت الأحادي واللغة الواحدة.

هل تكون (آخر من شبه لهم) والأمر كذلك ترجيعاً باهتاً ومتكسراً حدّ التشويه لسالفتها (عرس فلسطيني)؟ فلنقرأ هذه الكلمات: «فلا يُبكى على خالد بالدموع يا بنات، بل ترفع له الزغاريد مثلما يستقبل العريس في ليلة زفافه» (ص 248 من آخر من شبه لهم). أليس هذا بالترجيع (أي ترجيع) لعرس فهد البصاوي في (عرس فلسطيني)؟ لكن فهد البصاوي كشخصية روائية هو ذلك (الخارق) المقنع، لأنه يتردد باستمرار بين الطبيعي وفوق الطبيعي، بين الواقعي وفوق الواقعي، ويحتفظ بالتالي بعنصر واقعي كقطب تعارض داخلي. وهذا هو (الخارق) كما رسمه تودوروف، هذا هو فهد البصاوي واقعاً وتخييلاً، أما خالد محمد أكر، وذلك المجهول - إنّما على نحوٍ أهون بكثير - فليس - كشخصية روائية - بالخارق ولا بالواقعي، بل أشبه ببوق للراوي وعكاز للرسالة النبيلة التي تحملها الرواية. ولعل لغة (آخر من شبه لهم)

كانت سبباً لذلك ونتيجة في آن، مما يدفع بالمرء إلى السؤال عن الخصائص البيئية المحلية الشعبية، وعن التهجين اللغوي بالعامي وبسواه، مما تألق في (عرس فلسطيني) وفي أغلب كتابات أديب نحوي الروائية والقصيصة، فيما حرمت منه غالباً - بل غالباً جداً - رواية (آخر من شبه لهم).

* * *

هل لي أن أختم بعد ذلك، وأياً يكن خطأ أو صواب هذه القراءة لهذه الرواية، بعناق كتابات أديب نحوي الروائية والقصيصة للتاريخ عبر تجربته المديدة والثرية والمتفردة في تخييل الشأن الفلسطيني والقومي بعامة، تخييلاً بتأسيس في الشعبي والمحلي فيرمح في آفاق الإنساني والإبداعي؟

إنه العناق الذي سألنا بالأمس، كما يسألنا اليوم، وكما سوف يسألنا غداً، عن الوطن وفلسطين، فنمضي من رواية وقصة إلى رواية وقصة. وكما في البحر: تعلو بنا الموجة وتهوي موجة حتى يسلس البحر القياد عيشاً وفناً.

6 ـ جمال الغيطاني: خلسات الكرى

بالتدوين ينتظم عيش الراوي وينتقل من الشفاهي إلى الكتابة، ويقوم الدفتر أو الكتاب، فيستدعي من التراث السردي العربي الإسلامي ومن سيرة الراوي عنصراً أو أكثر. وتعبّر جملة ذلك عن اقتراح ـ اقتراحات للرواية العربية، مما ينعطف بهذه الرواية إلى منعطف آخر يتقاطع مع ويبارح ـ في آن ـ ما كان في التجربة التقليدية وفي التجربة الحداثية. وقد جعل جمال الغيطاني وكده في هذا المنعطف، فقدم الخطط والرسالة والدفتر، مما التبس على كثيرين، فعدّوه مقلداً لملمح سردي تراثي ما، وعدّوه حداثياً، وفاتهم أن يمضوا مع تجربته إلى أفق آخر.

مع روايته (خلسات الكرى) يعلن الغيطاني في هذا الأفق: التدوين والدفتر، فَوَسَمَ الرواية بالدفتر الأول من دفاتر التدوين، ليلي سواه ـ وقد تلا ـ فأكثر، في رواية فأكثر، أو كجزء آخر من رواية. وقوام التجربة في الدفتر الأول هو الرحلة وصاحبها، حيث تناوش الرواية أدب الرحلات وأدب السيرة، وتتوشح بالوشاح الصوفي الأثير لدى الغيطاني، ومنه هنا عناصر الجسد والأنثى ووحدة الوجود (الزمان ـ المكان) مع عناية خاصة بالعمارة والموسيقى، وبالطبع: اللغة.

وإذ تستهلّ الرواية لقاءها بالقارئ بفقرة (تحنين) من هذا الوشاح، فإنما تنادي القراءة إلى تخييل الواقعي، كما جاءت الكتابة. والتحنين من الحنين وغيره مما رسخ في ذاكرة الكاتب من قريته (جهينة) حيث تبدأ النساء في صحن دار فسيحة بالتحنين قصد إثارة الأشواق إلى أرض يثرب ومكة.

في هذا الاستهلال تعلن الرواية أن أصعب الترحال ما كان في الذاكرة، وتعلن الجمال الأنثوي إشارة وتلميحاً إلى عذوبة الكون المتكون بالفعل والمحتمل أيضاً. وعناصر تجربة الكتابة وكتابة التجربة إذن هي: الرحلة والذاكرة والأنثى في ذلك الوشاح الصوفي. كذا ستتوالى الفقرات (الفصول) ويكون للذاكرة، رحلتها الجديدة، المتخيلة آن القراءة، والواقعية قبل الكتابة، من الصعيد المصري (جهينة) إلى قرى ومدن القبلي والبحري إلى المشارق والمغارب العربية الإسلامية بين مراكش والبحرين وبغداد واستنبول وطشقند وبخارى وسمرقند ونزوى وعُمان والقيروان وطليطلة وقرطبة، وخارج ذلك فقط: واحدة إلى موسكو وأخرى إلى المكسيك.

هذا الفضاء روحي ومادي، لا يسعى عبره الراوي إلا صوب الأنثى الأتمّ، والكتابة تغوي القارئ كي يصدق أن صاحبنا قد عرف الباسقة والنغمية والرويّة والشهابية، بل عرف «الوافدات عليّ من حيث لا أدري، من لم يسعين قط في عالم الحسّ» (ص12)، ولقي أغلبهنّ «في لحظات التقاطع الزمكانية الحادة، في انتقالي وإقامتي، ومن هؤلاء الأنثى الملكة والثريا والسنبلة والجوهرة والبلبلة والمتكوكبة والأنثى المجرة»(ص13). وستلتغي المسافات إذن، وتقترن لذة الراوي الحسية بمتعته المعنوية، وهو يروي مستهدياً بالسلف السردي، كأن يقطع السرد واعداً بشرح يورده إذا سمح الحال وطاب، أومؤكداً أنه سيورد تفاصيل رؤيته وتوقعه، أو محيلاً إلى كتاباته الأخرى كالإحالة إلى رسالة الوجد والصبابة لمن يشاء أن يتتبع آخر عهد الكاتب بالتفجر المروع في آسيا الوسطى أثناء ترحاله بين بخارى وطشقند وسمرقند. ولايفوتنا ما في هذه الإحالة وما ماثلها من رحيل الراوي في مصر ليتابع تنفيذ ما يصممه مركز السّجاد بالقاهرة من نقوش وزخارف، أو من مخاطبة خادم الفندق للراوي في آخر رحلات الرواية: «تحتاج شيء جمال بك»(ص128)، لايفوتنا ما في ذلك من إعلان السيرية وتوحيد الراوي بالكاتب، بيد أن فسحة التخييل ـ وبخاصة

في ذلك الوشاح الصوفي - تجعلنا نؤثر الحديث عن الراوي واعتبار مسافته عن الكاتب بقدر اعتبار وحدتهما.

* * *

إثر الاستهلال يفتتح حرف الألف أبجدية (خلسات الكرى) بفقرة يعنونها ويسرد فيها لقاء من دعت هذا الحرف في البحرين. وكما في القصّ الاندماجي بامتياز ستندغم في فقرة البحرينية أصداء الشاطئ الصخري غرب قلعة قايتباي، حدّ الميناء الشرقي السكندري العتيق، وهو ما سيلي في الفقرات (الفصول - الحركات) التالية من الرواية، فينطوي الزمان والمكان، ونرى في فقرة (الملكة) تلك التي سحرت ابن الثامنة عشرة في دير الجنادلة تتجلّى بعد سنين في موسكو وقد حملت منه لحظة لقاح عينيه عينيها. ومن المرأة الحرف (الألف) إلى الملكة يمضي المشوار الجسدي والروحي إلى الأنثى الضوء في سمرقند فإلى بلبلة المراكشية بالأمس القريب (1995)، وهنا تحسن الوقفة:

يعدّ الراوي الرحيل من متن الباري عليه، وبصدد الرحلة المراكشية يقول: «الرحيل يشحذ حواسّي ويفكك ما يقيدني ويخفف أحمالي، ومع كل شروع يغلب عليّ ترقّب وتوقّع، لايخفت إلا عند عودتي إلى ديار إقامتي»(ص28) وكما سيلي في الرحلات القيروانية والأندلسية والتركية والعراقية، تبدو الرحلة المراكشية عمدة لهذه الرواية، حيث تقوم الأنثى «بلبلية الحضور، كونية الجمال، مشرفة على سائر المشاهد، شيرازية الطلّة، بابلية العينين، قاهرية المدى، قرطبية الضمة، سكندرية النسيان، أرضية الغواية، مجمع للآفاق»(ص30).

بين مجلس الطير في إيوان القبيلة ووادي زم وبلدة بني جرير - حول مراكش - تمضي المرأة والرجل: هي لاتدعه يمس جسدها، وفي النهاية تهرب منه، وهو ينادي بها (النظّام) ابنة الشيخ الأكبر ابن عربي التي كانت باعثاً على نظم قصائد (ترجمان الأشواق)، ويزعم أن نيلها لم يشغله، ويتعلّل بما بين الصورة التي رأى عن بعد وبلبلة الماثلة عن قرب، أو بزوال الاندفاعة

القديمة والتفجر المروّع الثري: هل شاخ صاحبنا إذن؟ وهل يكون هنا سرّ الاندفاعة الصوفية أو معادلها الذي سنرى (العمارة) في الرحلات الأخيرة والأنثى فيهنّ؟

في فقرات (مركز ـ للمعمار شأن ـ باب العفو ـ باب النخيل...) يقوم الفضاء كجسد متعيناً بالعمارة، بالطبع جسد أنثوي. ويعوّل السرد على الوصف بقوة، كما في التدقيق في المفردات الأنثوية، وبالقليل جداً من السيالة اللغوية المجازية الأليفة في الرواية والقصة والشعر. وفي وصف الغيطاني تتبادل المفردات/ الصفات مواقعها بين العمارة والجسد الأنثوي: الدعامة ـ المنمنمة ـ الاستدارة..

والمعمار آخر ما يبقى من الإنسان كما نقرأ في (للمعمار شأن)، أما غاية ذلك فلعلها جاءت في (باب العفو) ومنه: «ما من عمارة جامدة أو أنسية ارتبطت فيها إلا لقيت فيها ذلك (كل دخول فيه نقصان يفضي إلى زيادة) إيقاع الجسد قائم في المادة الوعرة المصوغة، بوابة ثم دهليز فصحن مفضٍ إلى مستقر أو مستودع، الممر الفرعوني القديم الضيق المؤدي إلى السعة، إلى اللاتناهي، جسر العبور من العادي إلى المقدس، الرحم المكنون حيث مدفن البذرة ومنبتها، ما بين عمارة الجسد وعمارة المعبد تنفلت مدفوعاً بطاعتي ورغبتي في التجاوز أيضاً»(ص49).

ونرى الأعمدة بخاصة تستأثر بالشأن في رحلة قرطبة، وتستدعي في (أسينة الحجر) ذكرى اعتقال الراوي ـ الكاتب عام 1966. والأعمدة هنا يمكن اعتبارها أنثوية الطلع وذكورية أيضاً. وهنا أيضاً يكون للضوء شأنه وللّون، وينفتح الخطاب على الآثار (طليطلة ـ نزوى) فيتأنّث المكان ويتمّ وصال الراوي به (انظر ص71). ولايكاد تخرج عن مثل هذا الوصال إلا ما كان مع أدريانا المكسيكية في مدينة موريليا، حيث ينفلت الجسد من كل أسر، بما في ذلك: الأسر اللغوي، وعلى النقيض مما تستدعيه هذه الفقرة من الماضي الذي

جاء في الفقرة السابقة (سعيرها) حيث سكن الراوي الفتى عبير أم فريدة، وتوطدت ـ بالتلاصّ والنجوى ـ صلة الجسدين رغم استحالة التماسّ وانتفاء اللقاء.

* * *

وكما العمارة تكون الموسيقى في هذه التجربة، تشكّل جسدها وتسري في روحها. وللكاتب صلته الحميمة المديدة بالموسيقى الشرقية أنهكتني لحظة عابرة منها في اللاذقية الصيف الماضي، وجمال الغيطاني يختار لمكتبته الموسيقية، وعبد الرحمن الأبنودي وبهاء طاهر وأنا نضيق باستغراقه.

لقد افتتح (خلسات الكرى) هذا السؤال: لماذا يسرع الإيقاع مع قرب التمام؟ فالموسيقى هي العمر ـ الوجد اللاتب، وهي حد الحنين الأقصى الذي ينذر بهلاك مبين، كما يعبر الراوي عن لقائه بملكة الجنادلة في الخلاء الثلجي الموسكوفي حيث «بدأ عندي نغم قديم يمتّ إلى موشح أندلسي مؤتزر بنغم بشرف تركي وقبس من ناي الهوى. كلّ عندي مرادف لناحية ما، لانحناءة ما، لميل ما في طريق لم أسلكه»(21)، وفي رحلته السمرقندية سيؤخذ الراوي بما يرسل الكمان: أنّات وعرة، شجن، نفاذ، أنغام حزينة أسيانة سرعان ما تبعتها قطرات دقيقة من الآلة الوترية التي اندلع الناي أثرها. وليس كل ذلك غير مهاد لظهور(ها) المشعّ، هي التي تتصل أوتار الدنيا بجسدها فتتعين بها المقامات والأنغام وتنبع منها الآلات والألحان.

إنها الموسيقى والأنثى في الوشاح الصوفي مما يبلغ مداه مع المغنية التركية (بريقة) التي يحمل صوتُها الراوي إلى استانبول، فيعثر عليها بعون آخرين، ويطير خلفها وفرقتها من مكان إلى مكان حتى إذا أوشك الوصال انبتر. وإلى ذلك نرى للمقامات شأنها هنا في فقرة (بلوغ الأسباب) كما في تاليتها (فصم العرى) حيث يرمح الخيال والوجد الصوفيان ويطيران بالراوي من القاهرة إلى الرشيدية في بغداد وتلك الزوجة التي لم يرها من قبل: أين الحلم

وأين الواقع؟ والمقامات تنفذ إلى روح صاحبنا، والمعاني في تجريداتها المنطوقة مستقر له، كما يمسه ذلك النشيج المكتوم وينبهه إلى أن ما كان لن يكون، وأن الحياة تسري طالما بقيت قدرة الشوق إلى لحظات منقضية.

هكذا بلغ التدوين في هذا الدفتر غايته، فجعل للعيش وللشفهي نظامه، لينقله من المصادفة إلى الضرورة الذاتية، ولتغدو الرحلة والسيرة رواية، فكان للراوي أن يقول في الفقرة الأخيرة (مختتم): «إن أثرى ما عشته لم أعرفه ولم أدركه إلا بقوة المخيلة»(129).

7 ـ حيدر حيدر: شموس الغجر

تعلن رواية (شموس الغجر) لحيدر حيدر منذ كلمتها الأولى أنها حكاية، وتفرض على القارئ عقد إذعان بهذا الاستهلال: «لابد أنها حكاية غريبة ومفجعة في آن»، فتصادر سلفاً افتراض التعاقد الحر المعلن والمبطن بين القارئ والمقروء. ثم تتابع الرواية الإعلان عن كونها شهادة راويتها عن مجرى حياتها، وتقترح أن تكون حكايتنا جميعاً. وبتفصيلها الاقتراح تروم أن تكون مسرى حياة أسرة في بلاد الشرق العربي: «تلك التي رُويتْ في ألف ليلة وليلة في الزمن القديم، ثم تناسلت عبر الأجيال داخل ألوان وأطياف..».

وسترجّع الرواية الصادرة في دمشق منذ شهور، مرة بعد مرة، أصداء عقد الإذعان والاقتراح، ملونةً الترجيع بالمرافعة السياسية النقدية البالغة الجرأة والحرارة في قضايا شتّى منها الإسلام والبيروستريكا والسلام ونكوص اليساريّ والأسرة والتاريخ والراهن والاستبداد والمستقبل... وتأتي الحكاية والمرافعة في إهاب ذكريات شفوية ومحررة للراوية المسمّاة (راوية). غير أن هذا الإهاب يناوش أيضاً تاريخ الشرق العربي ـ الإسلامي في سرده لتاريخ أسرة ـ سلالة ـ قبيلة النبهان السورية. وتبدو الرواية بالتالي من استهلالها إلى ختامها تجاذباً حدّ التمزّق بين الحكاية والمرافعة والتأرخة، وعلى نحوٍ يعلّق القراءة في فراغ السؤال عن الرواية نفسها.

كذا تنبئ (راوية) الطاغية الحضور دوماً والفقيهة بكل أمر، أن (الحكاية) كانت عنوان سهرات الأسرة: هو ـ الأب ـ يروي لنا، وأحياناً جدتي، أو أنا أروي حكاية قرأتها، أو اخترعها خيالي. وكذا تعلن راوية أيضاً عن أبيها: هو سيحكي لنا في

الأمسيات حكاية هجرته مع جدتي، وتعلن: فيما بعد سيروي قصة زواجه من أمي، وتعلن: ها أنذا أروي حكايته. وتبرق للقارئ فسحة حين تذكر راوية أسرتها - سلالتها العريقة: السلالة التي سنروي معاً عنها في سياق هذه الحكاية. كما تبرق فسحات للحكي والذكريات: مرة للأب ومرة للجدة. لكن الفسحات جميعاً تظل محكومة بقبضة الراوية - السارد الكلي القدرة، وسرعان ما تنطفئ لتتسيّد الراوية وهي تهوّل حكايتها وتعمّمها فنقرأ: «وأنا مازلت غارقة في خضّم هذه التراجيديا التي أرويها عن بلاد الشرق، بلاد ألف ليلة وليلة»، أو نقرأ وصفها لحدث: «أسمع وأرى مشهداً تراجيدياً من مأساة اغريقية»، وسوى ذلك وفير.

بين حكاية وشهادة وتراجيديا وذكريات ومذكرات، وفي رحام المحاورات - الخطابات، تبدو الرواية تفكر في نفسها وتبني نفسها مكتفية بنفسها من دون القارئ: دائرة مغلقة تضنّ على القراءة بأدنى نصيب. ولايبدل من هذه السطوة السردية الفخمة والمتعالية أن تعرّي المرافعة ماضي أو حاضر الشرق العربي الإسلامي بخاصة، والعالم بعامة: على القارئ فقط أن يطرق وينفعل في صمت. وأحسب أن هذا المؤدى هو عكس ما توخّى الكاتب. فالرواية تبطن وتعلن صرختها في القراءة كي تنكأ الجراح وتنهض من سبات. والرواية أيضاً تكتم هذه الصرخة إذ تغلق دائرتها وتبني بشعارية وسمت الخطاب الثقافي - ومنه الإبداعي والسياسي - في الستينات والسبعينات كما أثبتت سالفتها (مرايا النار)، حيث تُفتقَد علامة الحوارية التي تلامحت منذ رواية (الزمن الموحش) في كتابة حيدر حيدر، وبلغت مبلغاً أكبر في (وليمة لأعشاب البحر). وفي زعمي أن علامة الحوارية باتت منذ مطلع الثمانينات مكوناً أساساً للحداثي والديمقراطي والمستقبلي في الفكر والكتابة والقراءة، وبالنسبة للرواية: باتت الحوارية علامة المنعطف الجديد الذي يودع لحظتي الحداثي والتقليدي معاً، ويستثمر منجزاتهما معاً، كما يتواتر في أعمال كثيرة لكتّاب مخضرمين ومحدثين.

* * *

وقد يكون السؤال الأَوْلى إذن لرواية مثل (شموس الغجر) هو سؤال المرافعة مهما تفرّع أو تعددت صياغاته: هل يكفي بل المرافعة أو جهارتها أو دقتها أو نقديتها أو جراءتها؟ كيف تكون الشخصية الروائية مرافعة ومرافعة (بفتح الفاء فكسرها)؟ كيف قام صراع الحكاية والمرافعة وإلامَ انتهى؟ أين هي الرواية من وفي ذلك كله؟

فلنمض الآن مع السؤال إلى قرية كفر حمام في سهل الروج السوري حيث آل النبهان الهاشميون، يتسيدهم في خمسينات الإقطاعي التاجر سعيد. إنه الجدّ رجل الدين والدنيا الذي تتصدى لمغامراته التجارية الخاسرة زوجته وابنة عمه درّية، فيطلقها

تغادر الجدة المطلقة مع ابنها بدر الدين. ويعسر ويطول التطواف في بيروت وجبلها قبل أن تقوم أسرة بدر الدين في عيون الريم. هو وأمه وزوجته وابنته راوية وأخوتها: أسرة ـ منارة لمستقبل وطن مجسد فيها كما تعبّر راوية في واحدة من محاولاتها التي لاتنتهي، كي تفرض تعميم الشخصي وتمدجته.

يربي الأب بدر الدين أبناءه على صرورة التوازن بين الفردي والاجتماعي، وعلى الفرق بين الحرية والفوضى. وسيكون في تطوافه قد تثقف بالفكر الاشتراكي والأدب الروسي والسوفياتي، وتعرّف على رجال الثورة الفلسطينية في بيروت، وخاض في السياسة، وعلّم زوجته الأمية الهشة اللامالية، وافتتن بلينين وحمدان قرمط وأبي ذر وجيفارا. وسيبدو بدر الدين فيما ستعيد ابنته الراوية من (رمس الطفولة ـ ذاكرة الزمن الطفولي) نجماً قطبياً وبوصلة ومثالاً ومقدساً وشبه معشوق ابنته، وبرميثوس الزمن الماضي. إلى أن يكون اعتقاله بوشاية قراءته لنشرة سرية تخصّ تنظيماً سياسياً محظوراً

إثر المعتقل ينقلب بدر الدين إلى النقيض. فالذي كان يحدث أبناءه عن عظمة الإسلام الثوري ـ كانت راوية آنئذ في الخامسة عشره بات الآن مأخوذاً بالثورة الإيرانية، يرى أن ثورة أكتوبر قد استنفدت زمنها، والبديل هو الإسلام، لذلك

يتوب عن شيوعيته ويساريته، وينكفئ إلى باطنية المحفل السرّي في عيون الريم، ويصدر فرماناته لتنظيم الحياة الجديدة لأسرته، ويغرق في الأعياد الدينية السرية وفي الكتب السرية والتبرك بالمقامات، ويسلم سلطته الأسرية لابنه الضابط نذير. وحين يصله نبأ احتضار والده الذي انهارت مملكته، يهرع إليه أخيراً مجدداً التوبة. وتربط الرواية بين هذا الارتداد الفردي والارتداد العميم الذي بدّل عمائم الماركسية والقومية والإسلامية، إثر ما عصف بالعالم منذ منتصف الثمانينات وسقوط الاتحاد السوفياتي واستشراء الهزائم العربية. بيد أن ارتداد بدر الدين يبدو تكأةً لتعرية الارتداد العميم، ويفتقد الإقناع، على الرغم من المرافعة العلمنفسية التي تقدمها راوية وحبيبها ماجد وشقيقتها يسان في تعليل الارتداد: حنين إلى الطوطم، عودة الطفل إلى ميراث الجد، البنية النفسية الهشة، والراوية نفسها لاتبدو مقتنعةً بالارتداد إذ تهوّن مما وقع لبدر الدين في المعتقل، وتبالغ في رسمه في ردّته كما بالغت من قبل في رسمه كسوبرمان ثوري.

تلك حكاية الجد فالأب تحكيهما راوية كما تحكي حكايتها بدءاً من ولادتها الأسطورية - حسبما وصفت - على يد الغجرية بيلار، لتُنادى بابنة الغجر وبحسن صبي، ولتنوء بهول الكلام الفخم الذي أيبس شخصيتها الروائية كما أيبس الشخصيتين الروائيتين للأب والجد، وبالكاد نجت منه شخصية الجدة. أما اليباس الأكبر فقد كان من نصيب ماجد زهوان الذي زامل راوية في الجامعة ثم مضى إلى مكتب منظمة التحرير الفلسطينية في قبرص، ولحقت به إثر تفاقم صراعها مع شقيقها الضابط ومع ارتداد أبيها.

تقدم الحكاية ماجد زهوان يسارياً بحسب النموذج المفضل الذي رسمته غالباً روايات حيد حيدر وهاني الراهب: إنه رجل الهجرات والمنافي وصاحب الوعي البرقي - بدر الدين أيضاً له مثل هذا الوعي - والنبوءات والتفسيرات المحكمة. وقد جمع ماجد براوية في الجامعة حلمها وهاته الأفكار: رفض الميراث الظلامي - تدمير البنى القديمة - البدء من الصفر - سبيل التنوير

والعقلانية واحترام الرأي الآخر والثقافة... فهل للمرء أن يتساءل عمن يرسل هذا الكلام: الشخصية الروائية التي يفخمها وينمذجها الكلام أم الكاتب؟

يسأل ماجد زهوان حبيبته الرأي في أن «نحرر نفسنا أولاً» فيعيد الأطروحة الروائية القديمة لحيدر حيدر ولهاني الراهب الذي صدح بها أعلى: الثورة أو الاشتراكية أو الوحدة العربية... إنما تبدأ بهذه النواة: أسرة ـ منارة كأسرة بدر الدين في (شموس الغجر) قبل ارتداده، أو عاشقان كراوية وماجد. كذا تتنادى رواية حيدر (الزمن الموحش) مع رواية الراهب (ألف ليلة وليلتان)، كما تتنادى (خضراء كالمستنقعات) للأخير مع (شموس الغجر)، فتنكسر فيهما محاولة الكاتب الذكر تخييل شخصية نسائية، ولايجبر الكسر فخم الكلام، بل تتمرّى المرافعة في وهم الحكاية، وربما في وهم الرواية، وبخاصة في (شموس الغجر) حيث يصدعنا ماجد زهوان: نحن بلا تاريخ: عنيت أولاد تاريخ مزوّر: تاريخ السلطة ـ بلاد العرب تسير نحو الانقراض بسبب استبداد التاريخ ودورته الأبدية في الخلايا، كما تصدعنا راوية: قيادات التاريخ القاصرة والغبية هي وراء الدمار والخراب ـ نحن جميعاً ضحايا.. ويشتبك الصوتان فيما لعله صوت الكاتب: هذا الشرق البائس لا أمل منه إذا لم يحطم أصنام آلهته الخزفية...

* * *

وكأن الرواية تفطن كل حين إلى أنها غدت رهينة الكلام الفخم والنمذجة الميبّسة فتسعى إلى أن تستعيد نفسها، كأن تهجّن لغتها الواحدة بشذرات من العامية، أو كأن تستعين بالنص الغريب فتسوق حكاية السمّورات وخطباً للإمام علي بن أبي طالب وأدعية وحكاية الجمجمة التائهة ومطالع أغانٍ وأبياتاً من الشعر التراثي وقراءات لراوية في رواية (الأم) لغوركي و(إيفالونا) لايزابيل الليندي و(ذئب البوادي) لهرمان هيسه. وتأتي ذروة هذه المحاولة في التناصّ في ذلك المقتطف الطويل من كريشنا (ص129).

لكن راوية تسوق هذه النصوص الغريبة بلغتها الوحيدة كما تفعل

بذكريات وحكايات الشخصيات الأخرى، فتصادر فعل هذه النصوص في المتن الروائي، وتحرم الرواية من ثراء اللغات وتعددية الأصوات، مستعيرة من روايات حيدر حيدر السالفة مفرداته الأثيرة المعروفة: النوارس ـ النيزك ـ الهيولى ـ الغسق ـ الوعل ـ البراري ـ آن ـ غبّ...

وعلى القارئ إذن ـ وأخيراً ـ أن يطرق وينفعل في صمت وقد وصل المطاف بماجد زهوان إلى تفجير نفسه داخل السفارة الإسرائيلية في نيقوسيا في الذكرى الثالثة عشرة لاغتيال الموساد لماجد أبو شرار في روما. لقد قضى ذلك المضاد والمشاغب والصدامي ـ بوصف راوية ـ والذي لم يكن ابن هذا الزمان ـ بوصف أمه له على لسان راوية/لسانه ـ والذي كتب لحبيبته: أنا رجل محبط، هالك وعابر في الأزمنة العربية، أزمنة الانحطاط والتسفيل... إنني إنسان هامشي ولاجئ وبلا أمل.. أنا إنسان مهدم.. ثقتي بنفسي مفقودة.

على القارئ إذن ـ وأخيراً ـ أن يطرق وينفعل في صمت إزاء حكم ماجد على راوية: أنت لاتصلحين للحب والزواج، وإزاء نبوءته: ستأتي أيام صعبة يا راوية، ولن يكون بمقدورنا مواجهتها. ولذلك أسرع إلى الموت ليحل المعادلة: إما نحن أو هم. وإذ تسأل راوية: أما من فسحة؟ يأتي جواب ماجد: حين يكسر ناب الوحش يلوح أفق السلام.

بيد أن القارئ وهو يعانق شهادة ماجد زهوان وماجد أبو شرار سيظل يلوب على الرواية بين المرافعة والحكاية، ولن يرويه ما جاء بين راوية والأذربيجانية علية وزوجها الدكتور رضوان ـ المتدينين في الإسلام، ولا ما جاء في المدنية والحضارة والنسوية والطائفية والنهب وسوى ذلك مما تقدم في سوءات الماضي والحاضر وعتامة المستقبل، لأن القارئ ببساطة بالغة وبتعقيد بالغ لاينشد أن يقرأ في رواية منشوراً سرياً أو علنياً وحسب.

* * *

8 ـ غادة السمان: الرواية المستحيلة

وضعت غادة السمان لروايتها الجديدة هذا العنوان الرئيسي (الرواية المستحيلة) وأردفته بهذا العنوان الفرعي (فسيفساء دمشقية). وكما كان لي، قد يعاجل السؤال قبل القراءة: لِمَ هذه العنونة؟ وقد يعاود السؤال ويتوكد، والقراءة تمضي من فصل إلى فصل فإذا بالفصول جميعاً كما بنت الكاتبة الرواية: فصلاً أولاً تتثنى عنونته بمحاولة أولى فثانية فثالثة فرابعة، أما المحاولة الخامسة فتدع الكاتبة القراءة تنتظرها: فصل لم يكتب بعد، لكأن الدعوة تصدع القارئ إلى أن يشرع هو بالكتابة مع أو مثل أو قبل الكاتبة.

وقد يعاجل الجواب بفذلكة مما علق بالحداثة الروائية، لكن القراءة لاتلبث أن تجلو تجربة جديدة في تلك الحداثة، تشتغل على السيري والبيئي، مرجّعة الأسلوبية الروائية للكاتبة من جهة، ومتقدمة إلى ذلك الأفق الذي شرعت الرواية العربية تنعطف به وإليه منذ أكثر من عقد، لتودع لحظتي الحداثة والتقليدية بقدر ما تستثمر منجزاتهما وتجترح جديدها في منعطف جديد.

* * *

فلنبدأ بشطر من السؤال ـ الجواب يتعلق بالرواية المستحيلة، حيث أحسب أن الكاتبة قد عنت استحالة السيري في الروائي أو العكس. فالرواية تستدعي السيرة بالأشتات المتداولة من سيرة الكاتبة وبعض الوثائقي الذي انطوت عليه الرواية. ولكن الرواية أيضاً اشتغلت ـ وكما يبدو أن الكاتبة اختارت ـ على التذكر الرمزي، مما ينقل الأمر من صدق المطابقة إلى صدق آخر وكذب آخر يصوغه الفن مفسحاً للنسيان الطبيعي وغير الطبيعي، وللتمويه، وللتخيل

والابتداع مما لايحدد حدوده أحد سوى الكاتبة نفسها. فلندع ذلك لها إذن ولنقبلْ على حفل تأبين هند الراشدي، كما تبدأ الرواية:

في الحفل الذي أقيم على مدرج الجامعة السورية تبدأ مزاوجة السرد بين ماكان وما يكون: الآن أمامنا صديقات المؤبّنة بأسمائهن الأولى التي ستكمل أغلبها الرواية فيما بعد: أديبات ومثقفات من دمشق الأربعينات: وداد سكاكيني وإلفت الأدلبي وثريا الحافظ وعادلة بيهم الجزائري. ومما كان: تكتب الرواية بالخط الأسود وبين قوسين مونولجاتها وذكريات الدكتور أمجد الخيال زوج المرحومة، فنرى عناء الرجل وهو يحمّل نفسه مسؤولية الموت، إذ أصرّ على أن تحمل ثانية كي تأتي بالذكر، رغم تحذير الطبيب إثر العملية القيصرية التي أتت بالبنت زين في صيف الحرب عام 1941 .

هو ذا إذن البناء الأليف لغادة السّمان في (كوابيس بيروت - بيروت 75 - ليلة المليار) حيث يقوم مستوى الحاضر الروائي ومستوى التذكر والمونولوج، والذي سيظل في هذه الرواية الجديدة ذا نصيب أكبر في نصفها الأول تقريباً، إلى أن يكون قد نهض باستحضار أغلب الماضي، فيتراجع إلى حدود مهمته المونولوجية مفسحاً الحضور الأكبر للمستوى الآخر.

لقد قضت هند الراشدي بولادة توأمين ذكرين لحقا بها، وتركت لزوجها أن (يكتبها) كما ستفعل زين فيما بعد عندما تكتشف كتابات أمها، فإذا بهند العازفة عن الزواج إلا من رجل استثنائي تجد هذا الرجل في أمجد العائد من باريس حاملاً للدكتوراه في القانون. لكنه - كما يقرع نفسه من حفل التأبين إلى نهاية الرواية - وكأي رجل شرقي، يتبدل بعد الزواج، فيحول بين هند والكتابة بعدما نشرت باسم مستعار، ويعزف عن البيت الذي اشترته بعيداً عن زقاق الياسمين حيث البيت الكبير لآل الخيال، ويفرض الإقامة في البيت الذي يعجّ بأسرة الشقيق عبد الفتاح وبالشقيقتين المطلقة ماوية والأرملة بوران وبالأولاد..

كانت هند تختنق في هذا البيت حيث لامكان للخصوصيات وكل شيء عابر. وكانت أسرة الخيال قد تهاوت بسبب معارضتها للعثمانيين فالفرنسيين ومساعدتها للثوار. ولم يبق من معلمي البروكار وتجار الحراير سوى ظل باهت في عبد الفتاح. وطار أمجد إلى الجامعة وباريس واضطر إلى أن يعمل في المطاعم وأن يكتب أطروحة صديقه مطاع ليحصل عيشه، فيما قضى الشقيق سفيان مع الثوار، وعاد أمجد إلى مملكته وغابته: زقاق الياسمين ودمشق التي أججت باريس عشقه لها على الرغم من عشقه لإيفلين. والآن يعترف أمجد أنه في قاعه كشقيقه: ضحى بهند من أجل ذكر، وكره زين التي سماها بزين العابدين وسمتها هند بزنوبيا. الآن يعترف أمجد أن كل ما قاله لهند قبل الزواج عن التضامن مع المرأة من أجل تحريرها كان دجلاً. وبموتها يتعرى من معظم قناعاته الأولى، ويناصب العالم العداء، ويستسلم للصغيرة التي تبدله وتوقظ في أعماقه الجانب الأنثوي الذي كان يتستر عليه، ويربيها كصبي، ويقتات من فتات حبه، ويعزف عن الزواج متسائلاً: ألا يقطن في أعماقي كما في أعماق كل رجل شرقي مجنون صغير؟ ألا يقلقني ذلك اليوم الذي ينهد فيه صدر زين وتحيض؟ لن تبقى طفلة فما الذي سأفعله بها؟ وماذا لو كبرت وأصرت على التصرف كصبي؟

تلك سيرة الشرقي الهزلي. كما قرع نفسه وهو يتذكر غيرته من علاقة إيفلين قبله بمطاع، ثم يميل في رملته إلى دومينيك عاشقة الشرق، وإلى جولييت معلمة زين، وتمزقه رغبته بالمرأة ذات الخبرة من دون أن تختبر شيئاً.

وتلك أيضاً سيرة هند التي ستكتمل عندما تنقب زين الشابة في (صندوق الأسرار ـ الآثام) الذي أخفى به والدها عنها أشياء أمها، فإذا بالرسائل والمقالات ومخطوطة روائية قدمتها زين وفيحاء إلى مسابقة مجلة النقاد ففازت بالمرتبة الأولى. ويأتي ذلك قرب نهاية الرواية.

بيد أن السيرة الأهم والأكبر في هذه الرواية ليست سيرة أبوي زين، بل

سيرتها. وعبر السير الثلاث تتسرب سير الآخرين وسيرة التحولات التي عاشها الفضاء الدمشقي من مطلع الأربعينات إلى نهاية الخمسينات.

ويبدو امتياز الكاتبة بخاصة فيما رسمت السير النسوية في الرواية من شخصيات بوران وماوية وفيحاء وجهينة وفهيمة والحاجة حياة وسواهن، حتى من الشخصيات العابرة. فلكل شخصية ميسمها الذي: صنعته حكاية. وليس بعيداً عن ذلك الامتياز رسم الشخصيات الذكورية. فإذا علمنا أن جماع الشخصيات الأساسية يربو على العشرين، وتربو على ضعفي ذلك الشخصيات الثانوية، كان علينا أن نقدر ـ كما نؤخذ ـ بالقدرة الفائقة للكاتبة على النسج الحار والدقيق لكل تلك الحيوات الثرة والمعقدة.

أما سيرة زين فأمر آخر:

فلنبدأ بالبومة التي لازمت حياة غادة السّمان نفسها. ففي فجوة من البيت الكبير تقبع البومة التي تنسب الأسرة إليها ما يحل بها من مصائب. لكن الطفلة زين مأخوذة بصوت البومة كما كانت أمها. وتعنون البومة في الفصل الأول واحدة من حركاته (شبح في البيت الكبير) إذ تنضاف إلى أشباح البيت. وفي نشأة زين ستدعوها البومة إلى الطيران معها لترى أمها، وستكون البومة في بلودان أثناء المصيف، حيث تهتف: كم أنت جميلة يا سيدتي البومة. وسوى ذلك كثير يجذّر ما ورثت زين من أمها هند في سيران قبل الموت وفي سواه: البومة طائر جميل العينين، يخاف شرور الناس، ومقاتل شرس.

وبقدر ما ترسم الرواية طفولة ومراهقة زين بدقة، تكون الشفافية أيضاً والتعمق، فترمح القراءة مع أخيلة الصغيرة مع البومة إلى حصان عنترة إلى المشي في النوم وهاجس الأم المتوفاة ومصيدة الفئران. وتبدو الأخيرة ـ كما البومة ـ واحدة من بصمات النشأة: مصائد فئران كيفما تحركت. مصائد ضخمة: في البيت والمدرسة والشارع. عيون مرشوشة بمصائد الفئران. أفواه مختبئة فيها مصائد فئران..

من المصائد تُوشَمُ النشأة بالخوف. ومن البومة تُوشَمُ بالاستثناء والفرادة والتحدي. وتأتي القراءة والقصص والكتب لتثقب ظلام النشأة وتخرج بزين إلى دنيا رحبة ومثيرة ومتجددة لاتقمع. وهكذا: من قصص كامل الكيلاني إلى الكامل للمبرد إلى الأدب الفرنسي والأدب الروسي، وبتوجيه من المعلمة جورجيت والأب، وباستئجار الكتب من مكتبة في عرنوس، يتعمق عشق الطفلة للكلمات.

ومن البيت الكبير إلى البيت الجديد في أبي رمانة تتفتح وتتضبب نشأة زين بين ختان ابن عمها، وانقطاع الدم عن معزز وسقوط هذه عن السطح بدفع كلام أبيها، وجيرة أسرة أبي عامر الفلسطيني اللاجئ من عكا إثر حرب 1948 ، وسباحتها في النهر البارد، وتزعمها لعصابة الصبيان، وصحبتها إلى حمام النسوان، والكلام المحرم في الرحلات المدرسية، وصحبة أبيها إلى الندوة الأدبية التي تتصدرها الشاعرة طلعت الرفاعي.

تلك السنوات بين الطفولة والمراهقة تقفز بها الكاتبة عن بلوغ زين، لتركّز على فرادتها: وتريد أن تكون علقة: أي ذكراً وأنثى، وتهجس بالسباحة ضد التيار (لنتذكر عنواني كتابي غادة السمّان: السباحة في بحر الشيطان - أشهد عكس الريح)، كما تهجس بقراءة الممنوعات، وتشرع سوسة الكتابة بالنغل فيها منذ الطفولة إذ تكتب كوابيسها، لتكتب قصة للمجلة المدرسية، ولتغدو الكتابة كابوسها، فتنزع إلى دراسة الأدب عكس ما يريد لها أبوها من دراسة الطب.

وبالطبع يومض الحب في دنيا الطالبة المراهقة وهي ترقص مع زميلاتها رقصة الصباح في الصالحية بين البيت والمدرسة، على وقع عيون الشبان، فتحب الدكتور أورهان وتكتب له قصيدة، وتصدمها خطوبته فتحب المقعد المثقف مظفر، وتصدمها المفاجأة بالممرضة في حضنه فتعزم على الانتحار، لكن الشأن العام ينقذ العاشقة لكل شيء، إذ تتطوع في تعليم الأمية، وتندس

في المظاهرات المحيّية لعبد الناصر إثر تأميم قناة السويس ومن أجل الوحدة الوشيكة بين مصر وسوريا. وفي الآن نفسه تعزف زين عن دعوة زميلة إلى الحزب القومي السوري وزميلة إلى حزب البعث وزميلة إلى الإخوان المسلمين، على الرغم من تضامنها مع بعض ما في برنامج كل حزب، لكنها تتطلع إلى آفاق أرحب، مما يشير إليه تدربها على الطيران: دوماً أحلم أن أطير ـ أريد أن أرى القارات كلها. إلا أن الشارة الأكبر لشخصية وآفاق زين الشابة ستكون في القراءة والكتابة، وفي سرّ الأم الذي سيقودها من صندوق الأسرار إلى الشاعر عدلون الشعلاني الذي كان يحب الأم، وتثبت الرواية من شعره فيها ماهو للصافي النجفي، فهل هي التقية التي تُلْبِس السيرية غالباً؟

أخيراً، وبعد خمسماية صفحة من القطع الكبير، تتوقف سيرة زين عند مباراة الصيد بينها وبين دريد ولؤي اللذين أتيا بما نشرت لها النقاد، ويعزمان على أن يصادرا فضيحة النشر، فيطلق لؤي عليها الرصاصة، وتنجو زين لتحلق في الطائرة الشراعية مع المدرب الألماني، وتدع لنا مع نهاية الخمسينات فصلاً أولاً ـ خامساً ومفتوحاً كي نكتبه.

* * *

وبعد، فما الذي استحال: الرواية أم السيرة أم شطر الجواب الذي تقدم، ما دام الشطر الآخر الموقوف على الفسيفساء الدمشقية لايزال عالقاً؟ وهل يكفي الشطران ما دامت القراءة لم تتبين فسيفساء الرواية؟

ها هي الأسئلة تعيدنا إلى الرواية، فلنقرأ من جديد.

* * *

9 ـ خيري الذهبي: حسيبة

من الشائع أن الرواية الأولى للكاتب هي غالباً النبع الذي ستنهل منه رواياته التالية أو أهمها على الأقل. وفيما يفتقد هذا الشائع مصداقية كبيرة أو كافية، تغري رواية (ملكوت البسطاء) لخيري الذهبي بالأخد به. ولذلك أحسب أن عودةً ما إليها ضرورية لأية مقاربة لرواية الذهبي (التحولات)، ليس بجزئها الأول (حسيبة) وحسب، بل بجزئيها التاليين أيضاً، وإن على نحوٍ أدنى.

وقد صدرت (ملكوت البسطاء) عام 1976. وبعد ذلك كتب لي المؤلف مجيباً على ما كنت قد وزعت على عدد من الروائيين من أسئلة لأستعين بها في كتابي (الرواية السورية ـ 1982)، فأشار في تحديده لمفهوم الرواية إلى المقامات وألف ليلة والملاحم الشعبية والتجارب الروائية الغربية الحديثة، ثم قال: «كل هذه الأشكال تدعونا إلى محاولة البحث عن شكل أصيل للرواية في العربية، مستفيدين من الأشكال التي قدمها الأجداد ومس العلوم التي قدمها الغرب المعاصر، من استخدام لعلم النفس وعلم دراسة أصول الأجناس؛ هذا بالإضافة إلى سكب هذا كله في إطارؤية سياسية مستقبلية واضحة». وليس عسيراً على المرء أن يتلمّس محاولة الذهبي تجسيد هدا المفهوم، بدءاً من روايته الأولى إلى ثلاثيته (التحولات). لكن الوكد هنا يمضي إلى ما في (ملكوت البسطاء) من لعبة الظهور والاختفاء التي تقدم تحولات يوس وسعيد وحبية من شخصياتها الأهم. كذلك هو بناء هذه الرواية الذي تتناسل فيه القصص الفرعية ـ الرئيسية، معبرة عن النهج المعروف بالقص الاندماجي، ومحمولاً بخاصة على الذاكرة. فذكرى السيران إلى قطاف المشمش ليوس

وسعيد وحبيبة تأتي كقصة خاصة في عشر صفحات. وبالمقابل تقصّ حبيبة - أثناء طبخة فاصولياء - قصة حبها لسعيد وحبه لها ثم اختفائه جراء الحرب الأولى (السفر برلك) وتزويجها من شقيقه يونس ثم اختفائه وظهور سعيد وتزويره لما يوثق موت يونس كي يستعيد حبيبة..

ومن هذه اللعبة (الاختفاء والظهور) يمضي الوكد هنا أيضاً إلى تصوير (ملكوت البسطاء) لسيرورة سعيد من أجير منجد إلى قاطع طريق إلى دكنجي إلى تاجر، وسيرورة يونس من صباغ إلى مجند إلى ثائر في الغوطة إلى أجير عند شقيقه. إنها التحولات الفردية والاجتماعية منذ الحرب العالمية الأولى حتى انكسار الثورة السورية ضد الاستعمار الفرنسي أواسط العشرينات، وهو ما ستنطلق منه ثلاثية الكاتب ومشروعه الروائي الأهم حتى الآن: (التحولات)، مطورةً ومنتجةً من جديد تدقيق العين الواصفة فيما تصف من الفضاء الصغير (المنزل) وشيات الطعام والثياب والحرفة، وملجمةً التهجين اللغوي بالمفردات العامية والتركية. فلنتبينْ ذلك وسواه من (حسيبة) - الجزء الأول من (التحولات).

* * *

تفتح السرد في الكلمات الأولى من الجزء الأول هذه العبارة: «هذه هي جادة التعديل». وبعد قليل (صفحة ونصف) تتشكل العبارة ثانية فتغدو: «هذه هي حارة التعديل». وبذا يترجّح المكان كعتبة للنص، إذ يمضي السرد من العبارة إلى تفاصيل الأقواس الحجرية المعتمة الرطبة ونهر القنوات وشارع القنوات والدكاكين والمسجد والمقهى.. لترتسم الحارة الدمشقية العتيقة، فيما يمضي تشكّل المكان إلى الخارج من جهة (مناطق القلمون والقطيفة - قرية زيدان...) وإلى الداخل من جهة: بيت حمدان الجوقدار أو بيت خالدية أو سواهما، حيث الفرنكة والإيوان والمربّع والمشرقة والبحرة والدرج والأصص والصقالة وسواها من المفردات التي تتوخّى مع مفردات الحارة توفير نكهة وخصوصية المكان. وهو ما اعتورت عليه من قبل ومن بعد، في الرواية والقصة

والدراما التيلفزيونية كتابات كثيرة لا تخفي هاجسها ولا ارتباكاتها بين الخصوصية من جهة، والفولكلورية التي تجتذب سياحة النقد والقارىء والمتفرج والاستشراق من جهة ثانية، كما لاتخفي من جهة ثالثة وهم الانغلاق والندب على الماضي الأصيل الذي استباحته سرطنة المدينة في العقود الأخيرة، إذ تضاعفت مساحتها وسكانها عشرة أضعاف أو عشرين، فأتت على ما كانته طفولة أو يفاعة كاتب أو ذاكرته الموروثة من الجدات والأجداد.

وقد يفيد الاستطراد هنا إلى السرطنة التي تفشت في المدن السورية والعربية وغير العربية - وبخاصة العواصم - في النصف الثاني من هذا القرن، وبفعل الحراك الاجتماعي السريع والعنيف من الريف باتجاه المدينة، وزعزعة أو محو وتشويه صورتها التليدة، مما تراكب في حمّى التبدلات الاقتصادية والسياسية والفكرية مع القول بترييف المدينة وتمدين الريف - من ماوتسي تونغ إلى أبي الحسن بني صدر وسواهما - وهو ما قاد على مستوى الكتابة (شعر - رواية - قصة - سياسة) إلى المواقف الأربعة التالية.

1 - الموقف الشمولي التاريخي الذي يرى التطور الطارئ على المدينة بسلبه وإيجابه، مما يشترك فيه من يكتبون ويكتبن من المدينة نفسها ومن القادمين الذين يظلّون (جدداً) حتى لو انقضت على قدومهم عقود.

2 - الموقف السلبي لبعض القادمين والذي يختلط فيه الانبهار بالاستحواذ بالعدائية بالندب على الماضي الريفي.

3 - الموقف السياحي الذي يشترك فيه أولاء مع آخرين من أبناء المدينة.

4 - موقف البكاء على الأطلال الذي تختلط فيه التسجيلية بالتقديس والعدائية الصارخة أو المتسترة للقادمين الجدد.

وتحضرني هنا هاتان الإشارتان (الطريفتان) اللتان قد تضيئان ما تقدم، ولو قليلاً:

الأولى هي إلى الصديق الناقد عبد الرراق عيد الذي قدم ذووه من أريحا

إلى حلب، والذي توقف في بعض كتاباته ـ ومنها ما خَص بها روايتي: مدارات الشرق ـ كما توقفنا معاً في محاوراتنا المطولة عند مسألة الريف والمدينة، واستباحة الأول للثانية، وتعليق الخراب الذي عصفت به العقود منذ الستينات على ذلك، وتعليق الخروج منه أو جلّه أو بعضه على الحكمة الماركسيه التليدة بأولوية المدينة. وقد كنت ألح على التذكير هنا ـ ولكتّاب آخرين منهم محمد جمال باروت ـ بأن أغلب مدن العقود الأخيرة لم تكن سوى بلدات في العقود الأولى، وبحتمية الحراك الاجتماعي واستحالة النقاوة المدينية، وبما يفرضه التطور الخاص بكل فضاء على تلك الحكمة الماركسية من فحص. ومن نافل القول من بعد أن ما أتى به التطور من خراب عمراني أو قيمي أو سياسي لم يوفّر قرية، ولن ينفع في الخروج منه عصبية مدينية أو ريفية أو حاراتية أو طائفية، ولا تدرعٌ بالماركسية أو سواها، ولا بكاء على الأطلال ولا عدائية أو انبهار، وإن كان ذلك وسواه من المفرزات التي نحياها بدرجات، وإلى حين غير قريب، جرّاء التطور.

أما الإشارة الثانية فهي إلى الصديق الناقد عبد الرحمن الحلبي الذي أخذ على روايتي (مدارات الشرق) في ندوته الشهيرة (كاتب وموقف ـ 1995/3/23) أنها صورت في لحظة مبكرة منها الحياة في حارة دمشقية عتيقة في مطلع القرن، فجعلت أصحاباً يسكرون ويأتون المنكر فيما المؤذن يؤذن، مما أكد للناقد جهل الكاتب بالمكان الروائي ـ الحارة الدمشقية. والعلّة ليست في عجز الكاتب بل في كونه ليس دمشقياً. وقد تدرعتُ في محاورة الناقد بمذكرات فخري البارودي وخالد العظم وسواهما ممن سجّلوا في مذكراتهم تفاصيل العيش الدمشقي مطلع القرن، ومنه ما صورت، وهو ما قد يكون جاء باهتاً أو غير مقنع لعجزٍ فنيّ، ولكن ليس لأني دمشقي أو غير دمشقي.

والعبرة في ذلك كله أن نكهة المكان وخصوصيته قد التبست بالكثير من خارج النص في الحياة الثقافية السورية خلال العقود الأخيرة، فتأذت جراء

ذلك كتابات تجسّد المواقف الثاني والثالث والرابع من المواقف التي عددت قبل قليل، وسواء أكانت كتابات إبداعية أم نقدية أم فكرية. ومن أشكال الأذى أعدد أيضاً العصبوية والشللية في النقد والفعل الثقافي والسياسي. ومن (عجب) أن بعض ذلك لم ينل رواية خيري الذهبي الأولى (ملكوت البسطاء) التي تصور اغتصاب حبيبة على يد حماتها بعد أن عجز العريس يونس. ويكبر (العجب) في رواية الذهبي التالية (حسيبة) التي تعري ببراعة زيف التقى في الحارة، وتهتك التقديس المضفى عليها من أحفاد اليوم بقصة الشكار وبسواها.

وبالعودة إلى المكان في (حسيبة) سنرى أن خيري الذهبي يخرج من الإسار (الجميل أو القبيح) الذي ساد في كتابات أبو شنب وإلفة الادلبي وحيدر حيدر وسواهم من الكتاب المنتسبين إلى المدينة ـ دمشق ـ أو القادمين إليها. وخروج الذهبي من الإسار لم ينج من نتوء الإلحاح على مفردات بعينها ظلت عامة، ولم تخصّصها كتابته، كما في حشد أسماء الجوامع والأسواق والحارات والورود. لكن الأهم هنا هو ما ألح عليه الكاتب من تشكيل المكان للإنسان، جماعة وفرداً.

هنا تأتي دمشق ـ أو الشام ـ بصريح السرد واحدة من المدن العتيقة، المدن السرّية، لها قوانينها وعلومها ومعارفها وخبراتها السرية، كما تجلو الرواية فيَ حكمة النساء وفي حكمة الشيوخ (من ضرب المندل والشيخ عبد الحميد إلى الصوفية والشيخ حمزة...)، وكما تجلو بخاصة من قوانين الدكنجي حيث: لا شيء بدون ثمن، لاربح بدون خسارة، شغل الإيد مايفيد...

وتعيدنا قوانين الدكنجي إلى المكان وتشكيله للإنسان، وإلى ما لعله فكرة مركزية في الرواية. فمنذ البداية تتابع أحلام من أتوا إلى الشام في غابر الأزمان من الصحراء العربية، وتشبثهم بالواحة ـ المحطة، ولقاؤهم من بعد بالقادمين من الغرب إلى التخوم الآسيوية المؤمنة بالتقمص. وهكذا يؤرخ السرد للمكان ويجلو تشكيله للإنسان: الواحة ـ المحطة، فيافي الصحراء العربية، غابات أوربة

الافريقية، صحارى آسيا التارية، تزاوج المقيمين مع الغزاة، تتالي سلالات المغامرين والعسكريين والحالمين بالعدل، ازدهار ودمار الطرقات التجارية الكبرى، نهوض واندثار ايلا وماري وتدمر وحلب والبترا ودمشق، وولادة فكرة المخلّص المنتظر وذلك الحامل للأحلام الصغيرة والأرباح الصغيرة والخسائر الصغيرة والأحزان الصغيرة: الدكنجي الذي يحيا بلا توتّر ولا مغامرة.

لقد تنطع الروائي هنا إلى حمل المؤرخ والمنظّر، فقدم في صفحات (مداخلته) التي تذكر بمداخلات هاني الراهب الأكبر في روايته (التلال) والتي طمح فيها إلى أن يؤرخ وينظّر للمنطقة العربية برمتها، وليس سورية وحدها كما فعل الذهبي، منذ ظهور الحياة فيها حتى يومنا. وكما ناءت (التلال) بذلك ناءت (حسيبة)، فالرواية هي الرواية، والتاريخ هو التاريخ، والنظري هو النظري، أياً يكن القول بما تستبطن الرواية من التاريخ ومن النظري وسواهما.

* * *

خلال العقد الفاصل بين رواية (ملكوت البسطاء) والجزء الأول من رواية (التحولات) يبدو أن اختيار الكاتب في مفهوم الرواية قد رجّح استلهام الأشكال السردية التراثية، وهذا ما تعلنه بصراحة أكبر رواية (ليالٍ عربية - 1980). ولئن كانت رواية الكاتب الأولى قد حاولت أن تتوشى من الحداثة الروائية بحصر سرد الماضي بين قوسين، وتخصيص الحاضر بما هو خارجهما، فقد أسرع في رواياته التالية إلى التخلي عن مثل هذه التوشية، محاولاً الإفادة من بعض المنجزات التقنية الحداثية في إهاب يميل إلى الرواية التقليدية، وهو ما جعلني أنعت اسلوبية (طائر الأيام العجيبة - 1977) بتقليدية الرواية الحديثة، وذلك في كتابي (الرواية السورية).

أما استلهام الأشكال السردية التراثية فهو سمة هامة من الشغل الحداثي الذي أخذت به الرواية العربية منذ السبعينات، وبخاصة منذ الثمانينات. وهو ما يبدو رهاناً كبيراً لرواية (التحولات). وربما كانت من ملامحه الأولى تلك المقاطع السردية التي أرّخت للمكان وتشكيله للإنسان، والتي تستدعي

أسلوبية المؤرخ العربي. كما طورت (التحولات) ذلك الملمح الذي رأينا في (ملكوت البسطاء) من القصّ الاندماجي (قصة خالدية ـ قصة مريم وعبد الله ـ قصة فياض...) ويتصل بذلك ما يعلنه الجزء الأول من (التحولات) من أولوية الحكي في الحياة، كما في تساؤل حمدان الجوقدار: «كيف يمكن للحياة أن تكون لو لم يكن فيها حكواتية يقصون علينا قصص من سبقونا؟!»، وكما في إدراك حسيبة أن لكل منا حكايته التي يعتبرها محور حياته. ولئن كان حمدان يعلق القصّ ـ الحكي على الماضي ـ والرواية لا تنسى الحكواتي في مقهى الجابية: أبو مسلم ـ فإن حسيبة تعلق الحكي على الذات وأزمنتها جميعاً.

بالمقابل يترجّع في هذه الرواية من القصّ التراثي ومن الرواية التقليدية إيثار الكاتب لاطلاع القارىء على خواتيم القصص وهو في بداياتها، وتلخيص الحدث التاريخي الذي يوثقه مرجع مكتوب ما. ويأتي هذا الترجيع بخاصة في السارد العليم بالبدايات والنهايات وما بينهما، والمقرر لهما، والذي لا يدع فرصة لقراءة القارىء في أن تلعب ـ تتخيل وهو يتابع تطور الشخصية أو الحدث. ويبدو لي أن هذا السارد الذي رأيناه قبل قليل في لبوس المؤرخ والمنظِّر، ونراه دوماً في لبوس الخالق، يحيا في الرواية صراعاً مع ثراء وتعقيد الشخصيات، وفي رأسها حسيبة. ولعل الرواية بذلك تقدم حالة أنموذجية لهذا الصراع، ولانتصار الفن فيه، إذ غالبت الشخصيات ـ وثانية: في رأسها حسيبة ـ خالقها فغلبته ونجت بالرواية من مأزق قاتل.

يقودنا التدقيق في هذا الترجيع إلى مسائل شتى أهمها:

1 ـ لعبة الزمن، وهو يمتد في الرواية منذ منتصف العشرينات إلى منتصف الخمسينات. وقد مضت به الرواية غالباً في خط مستقيم، كسرته بعض الذكريات ـ القصص من الماضي، وما أشرنا إليه من سوق الخواتيم في البدايات، أي الاستباق. وقد اصطنع الكاتب لهذا الكسر توقيف السرد للعودة إلى الوراء، أو الاتكاء على لازمة ما للنطّ فوق السنين. أما الماضي فتفتتح قوله

مثل هذه العبارة الأثيرة (في تلك الأيام)، بينما تفتح الاستباق مثل هذه المفردات: فيما بعد - بعد سنوات. وقد يأتي القفز خلفاً أو أماماً فجأة وبفجاجة تنأى عن مزج الأزمنة العتيد في الرواية الحداثية.

2 - لعبة الوثيقة: فمنذ البداية المبكرة، وحين يشرح صياح المسدي لابنته حسيبة انكسار الثورة وانفضاض السامر، تتتالى أسماء الأمير ميشيل لطف الله المعارض للأمير عادل أرسلان المعارض للدكتور عبد الرحمن الشهبندر المعارض للاستقلاليين المعارضين للشعبيين..

وستتكرر هذه الإحالة المرجعية - الوثائقية مع المسيو بيو وبهيج الخطيب ومصرع الشهبندر وإعلان الجنرال سبيرس لاستقلال سورية ولبنان عام 1943، وهو الإعلان الذي أخطأت فيه الرواية، فاستقلال سورية تم التوقيع على وثيقته وإعلانه في أيلول 1941.

لقد أشرنا إلى تلخيص الحدث التاريخي، والذي يستدعي الوثيقة كالأسماء. وهما معاً يمفصلان السرد ويناديان الوقائع المؤرخة والمصادر والمراجع، أي يناديان مقارنة لا تلعب بها المخيلة، وتتركها الكتابة على حد الرواية والتاريخ. ولعل للقارىء إذن أن يتساءل عن إغفال الرواية لما زخرت به دمشق (فضاء الرواية) من صراعات وتطورات سياسية وثقافية واقتصادية، وكان لها فعلها الحاسم في جزيئات المدينة - حاراتها. وتتوفر للتساؤل وجاهة أكبر بسبب من فياض الصحافي والسياسي، وإياد، ومنصور، والوزير خليل، وبسبب من لعب السياسة بمصائر صياح وفياض وسواهما، وبسبب من لعب التحولات الاقتصادية بالحرفي والدكنجي، وسوى ذلك مما رأينا كتّاباً آخرين يشتغلون عليه جزئياً أو كلياً، بدءاً من نسيب الاختيار في رواية (سقوط الفرنك) إلى فواز حداد في روايتيه (موزاييك - تياترو 47)..

3 - اللغة التي توفر لها الثراء والسلاسة، وافتقدت في الآن نفسه التهجين والتعددية سوى موقعين فيما أحسب، أولهما تشبيه خالديه - حكمتها - للحب

بكلبين علقانين يعض... وثانيهما صيحة حسيبة بفياض وبزينب ـ ابنتها ـ وهما ينتفضان في مخدعهما: ولك وطّوا صوتكم.

ويتصل بذلك أيضاً التناص المحدود بالأمثال الشعبية التي يفصّح السارد بعضها، والتناص المحدود بالشعر الديني أيضاً.

4 ـ الوصف الذي توسّل العين واللغة المدققتين في الموصوف، وبخاصة عندما يكون المكان أو الشيء الدمشقي. ولعل (الكاميرا) هنا كانت تنوء بعبء تشخيص النكهة والمحلية أو الخصوصية، في أحيان كثيرة.

* * *

بعد انفتاح الرواية بلازمة المكان لمرتين، يتسيد الزمن على عتبة النصّ، وتغدو المفردة الأثيرة (حين) لازمة ومفتاحاً يدفعان بالسؤال عما إذا كان ثراء اللغة ومهارة اللعب ـ البناء قد افتقدا مفردة أخرى تنظم الزمن وتفتح السرد، أم ماذا؟

ومهما يكن فعبر هذه المفردة يأتي صلب الرواية من أحداث أو شخصيات أو أطروحات، مما يتمحور حول (حسيبة). فحسيبة بطلة روائية بامتياز، تعنون الرواية باسمها، وتحفره في ذاكرة القراءة، شأنها شأن مريم خضيّر ـ هاني الراهب أو فلّة بوعنابة ـ حيدر حيدر أو زنّوبة ـ حنا مينه وأمثالهنّ ممّن يشمونِ ويشمن حياتنا بوشم رواية ما، لا يترك مطرحاً للسؤال عن تقليدية أو حداثية الرواية. وكذا هو الفن البديع، يفيد من التمدرس ويتجاوزه ويثريه، ويعالق روح القراءة بروح الكتابة.

ولعل تتبع المراحل التالية في حياة حسيبة يجلو ذلك فيها كما يجلو عالم الرواية برمته:

1 ـ المرحلة الأولى: حسيبة ـ صياح:

ها هنا يقوم والدها صياح المسدي واحداً ممن ربّتهم دمشق قروناً ينسجون الصابات والآلاجا والديما..، قبل أن تنتزعه الحرب (السفر برلك) وتطوحه بين

(ترعة) السويس وغزة والجوف ليدخل دمشق مع اللنبي وفيصل عام 1918، ويجد ابنته يتيمة ترعى الجداء في القطيفة. وما إن يقرّ به المقام حتى يأتي الفرنسيون، فيلاقيهم مع يوسف العظمة في ميسلون، وينهزم مع الدولة العربية الأولى في دمشق بعد مئات السنين. ولا يكاد صياح يخلد حتى يندفع مع من ثاروا ضد الفرنسيين محاولاً استعادة عالمه القديم: عالم المغامرة والمقاومة، فيتطوع بين صحبة حسن الخراط وسعيد العاص من الغوطة إلى جبل الدروز واقليم البلان، ليضيع في جبال القلمون حتى تنكسر الثورة، وبصحبته منذ البدايه ابنته التي ألبسها ثياب الصبيان.

2 ـ المرحلة الثانية: حسيبة الطفلة البرية:

مع بداية هذه المرحلة تبدأ الرواية لتقدم في الثنايا المرحلة السابقة. وحسيبة التي سمّتها خادمة بيت الجوقدار (سعدية) بالطفلة البرية، تتبع أباها المهزوم اللاجىء إلى بيت ابن خاله الدكنجي حمدان الجوقدار.

لقد سبق الآخرون من الثوار إلى بيوتهم أو إلى العواصم، وفي هذه بدأت ثورة المجلات والصحف ومهاترات الثوار اللاجئين إلى عمّان أو بغداد أو الحجاز أو القاهرة، كما ينبىء السارد بفصاحة على لسان صياح مخاطباً ابنته، ومسارعاً ـ مستبقاً الزمن منذ الصفحة الثانية إلى أن حسيبة ستقسم على أبيها ألاّ يأتي بجريدة، (وفيما بعد) سينكث أبوها بقسمها عندما يظهر فياض ويأتي بالجرائد. لكننا بين لحظة شكوى الأب من ثورة الجرائد ومهاتراتها كما يليق بمثقف عتيد، ولحظة النكث بالقسم وموت صياح وظهور فياض، لن نكتشف في حياة صياح قصاصة، فمتى قرأ وأين؟ أم أن الكاتب أنطق السارد فأنطق السارد هذا المخلوق الروائي بعنديات الكاتب المثقف؟

فلندعْ ذلك إلى عودة المهزوم وابنته الفتية وتلك الأماسي التي أحيت فيها الحارات والمستقبلون أسطورة أبي نوفل كما تعودت على تسمية صياح في غيبته. لكن صياح الخائب بالهزيمة وبمآل الثوار يلجأ إلى الصمت، ويترك

لحمدان الجوقدار أن (يحكي) للمتلهفين إلى الأسطورة، والذين لا يلبثون أن يشككوا بيطلهم مادام صامتاً.

أما الطفلة البرية فستطوي هذه المرحلة بسنواتها الثلاث، فإذا بها قد تزوجت من حمدان، وبات صياح يعمل لدى صهره في الدكان، ويمضي بقية وقته وحيداً في الفرنكة حتى يحضر أخيراً رفيق الثورة مصطفى العريني حاملاً نداء سعيد العاص، فيختفي صياح فجأة، ثم يعود ليتهيأ إلى الالتحاق بالعاص في فلسطين، حيث الصراع ليس ملتبساً كما هو في دمشق.

بيد أن حسيبة التي بلغت التاسعة عشرة، والتي أقامت السنوات الثلاث لهذه المرحلة مسافة بينها وبين أبيها، تتمسك به، ولكي تحول بينه وبين فلسطين تخطط لزواجه من خالديه شقيقة حمدان، ولمشاركته حمدان في الدكان. وإذ يعاند صياح تخبيء سلاحه، وينشب صراع مؤثر بين الأب وابنته، فيصفها بالدكنجية، ويقول: ما كان يجب أن تخلقي امرأة، وتعلن: سأمنعك، لكنه يمضي مخلفاً لها خيانة الذكر الأولى وهزيمتها الأولى. ويختم السؤال هذه المرحلة القصيرة من عمر الشابة: كيف تطورت تلك الطفلة البرية إلى هذه الدكنجية المدبرة والزوجة الشامية المروضة لحمدان ذي الزيجات الخمس السابقة، بل المروضة الأولى لأول ذكر في المدينة؟ أليس في هذا التطور حرقاً للزمن واستعجالاً على رسم الصورة الفريدة لحسيبة، والتي ستكون لها بامتياز في المراحل التالية؟

3 ـ المرحلة الثالثة: حسيبة ـ حمدان:

عما قليل ستتبلغ حسيبة مصرع أبيها في الهجوم على كيبوتز عين هاشوفيت في السياق الذي هيأ لثورة 1936 في فلسطين، فيما الموت يمضي بالذكور الذين تلد. ونرى هذه المرأة التي تمثلت بسرعة وبراعة العلوم والمعارف والخبرات والقوانين السرية للحارة ـ المدينة، وهي تخوض صراعاً ضارياً مع الآخرين على مستويين:

المستوى الأسطوري: ومنه لجوءها إلى الشيخ عبد الحميد الذي يفتح المندل ويعلن قدرها: امرأة تلد امرأة، فلن يسلم لها ذكر إذن جرّاء حقد (هم) عليها. ولِمَ؟ لأنها خرقت الناموس في الجبل، ولبست لباس الصبيان وعاشت عيشة الذكور، وإذن: هو الحقد على الذكورة التي تنطوي عليها حسيبة.

يختلط في هذا المستوى عالم الإنس بعالم الجن، وأشباح - شيوخ بيت حمدان بالجارات والجيران. ولكي تدرأ الخطر تضحي بثلاثة خرفان بيض، فيولد لها ياسين ويموت. ثم تضحي بعشرة ديوك عشارية (بلا أعراف) فتلد أحمد ويموت كما مات وسيموت عمر ومحمود ومحمد علي، ولن تسلم لحسيبة سوى زينب.

في هذا المسار الملتبس بالخوف والإيمان والشجاعة والشك تلجأ إلى الشيخ حمزة في مغارة الجوع في جبل قاسيون، وتقيم بأمره نوبة صوفية له ولمريديه. لكن الموت لا يفلت إلا زينب. وخالدية تشكك في الخرافة قبيل موتها، وحسيبة تكتشف أن زينب قد غدت امرأة جاهزة بحسب قوانين المدينة، فعلى يد الحاجة وهيبة تعلمت الصبرة، وعلى يد الحاجة آمنة ختمت القرآن، وعلى يد خالدية تعلمت التطريز، وعلى يد أم راتب تعلمت الخياطة. وحسيبة التي وفّرت لابنتها ذلك كانت غافلة عن الطفلة التي تشبّ.

المستوى الواقعي: وفيه حولت حسيبة الدكنجي إلى تاجر، وجعلته يبيع بستانه في كفرسوسة ويشتري بثمنه السكر ويحتكره. وها هنا تصدعها حكمة خالدية، فالحرب معـ (هم) صعبة: أنت مكشوفة وهم مستورون، فمن هم؟ الجنّ أم الإنس؟ شيخ البحرة وشيخ الحمام وشيخ البير وبقية هؤلاء البسم الله الرحمن الرحيم أم صياح أم حمدان أم فياض أم..؟

أما صياح فقد انتهى مع المرحلة السابقة. وأما حمدان فسينتهي بانتهاء هذه المرحلة. هكذا مضى الأب ويمضي الزوج ليأتي فياض الشيزري. ولكن قبل أن نتابع مع الأخير في المرحلة التالية من عمر حسيبة ومن تطور الرواية، يجدر

التأمل فيما فعل عالم صياح، عالم الحلم والتمرد، وعالم حمدان الدكنجي، في شخصية حسيبة، فمن الأب ورثت عالمه، وإلى عالم الزوج دخلت بإرثها. لقد تحرك الدكنجي الحذر في حمدان عندما اقترحت حسيبة تحويل الأب من أجير إلى شريك. وكما انتصرت على حرص السنين التاريخي في حمدان، ستتابع سعيها إلى أن تجعل من الدكنجي تاجراً. والتاجر مغامر، والمغامرة حلم، وحسيبة تحاول المروق على علم أصول الانتظار الذي يعلمه الدكان. فالدكنجي ينطرح في المحطة بانتظار مرور القافلة ـ الحلم، أما حسيبة فتلهبه كي ينهض، والموت قريب. هكذا يمضي هذا المحبوس بين ثلاثة جدران، حلمه صفقة رابحة، ابن الواحة ـ المدينة ـ المحطة المقترّ في المال والحزن والفرح، تاركاً بعد خمس زيجات وريثة واحدة هي زينب.

قبل أن نغادر هذا المستوى وهذه المرحلة يحسن أن نتابع ما ترويه خالدية لحسيبة من قصتها ـ قصصها، وهذا ما ينازعها فيه السارد ليقدم في صفحتين مداخلته في شقاء الرجل مع المرأة.

وتبدو خالدية شخصية روائية ثرية ومعقدة، حتى لتكاد تنازع حسيبة بطولتها الروائية، وأقلّه في هذه المرحلة. لقد تزوجت أول مرة من شكري بك، فطلقها سريعاً وهي في السادسة عشرة لأنها رفضت أن يجمعها مع الضّرة القادمة. كذلك انتهى زواجها الثاني بالطلاق، والطريف ـ أم ماذا ـ أن يكون هذا الزوج (شكري بك) تحصلداراً وبك. وهكذا تذوي خالدية في التطريز إلى أن يلهبها حب عبده (أبو شفتور) ابن التاسعة عشرة الذي ينقل إليها رسوم حمام القيشاني. وكما فعلت وستفعل حسيبة إثر كل لازبة، فتمضي من حارة إلى سوق، تكون خالدية قد فعلت سعياً خلف عبده حتى تتزوجه، وتخرج معه مطرودين من الحارة، لتفتح له دكاناً، وتحوله من رسام إلى دكنجي وتدفعه قدماً. لكن الآخرين ينفخون في ابن التاسعة عشرة الذي تزوج من معمرة ومطلقة مرتين، فينقضون ما بنت، ويتزوج عبده من أخرى، فتعتزل خالدية

الناس قبل أن يؤويها شقيقها حمدان ريثما تطل حسيبة، وتخطط لتزويج أبيها من خالدية، فإذا بالرجل يختفي، والمرأة تقع في الحمّى، ثم تمضي دهراً تملأ حياتها بالأصص والمطرزات، وفي لحظة الامتلاء والشك في الخرافة، تموت.

ومما يلفت هنا بقوة تلك الوقفة الطويلة التي تقفها الرواية ريثما تقصّ خالدية على حسيبة أغلب ما انقضى من قصتها، وهذا ما سيكرره السارد ليفسح لقصة مريم وعبد الله. ومما يلفت بقوة أكبر أن تتقاطع شخصيتا خالدية وحسيبة في مفصل حب الكبيرة (المطلقة أو الأرملة) لمن يصغرها، وأن تتقاطعا في مفصل تحويل الزوج: عبده من رسام إلى دكنجي، وحمدان من دكنجي إلى تاجر. فهذا التقاطع يضيء مسارين متمايزين للشخصيتين، كما يجمعهما في كون خالدية نبعاً أكبر للحكمة التي تحتاجها حسيبة.

أما قصة مريم وعبد الله فتعيدنا إلى عهد (الشكار) للزوج وأبي مستو وابنة الخامسة عشرة وباقي شلّة (الأنس) وصولاً إلى قتل عبد الله لصديقه أبي مستو، وسجنه، ثم خروجه من السجن في الأربعين وزواجه من مريم وولادتها لوداد فوداد فوداد، وهو يخنق كل وداد بالمخدة كيلا تكون له مثل المستورة التي قتل صديقه بسببها. وإذ تكتشف مريم قتله للبنات تحرس وداد الرابعة حتى يقضي برصاص دورية.

تلك هي الخيوط التي تنسج هذه المرحلة وتتعقد فيها أو تنحلّ. وبالطبع فلا الخيوط ولا الرواية مفصلة على قدّ المراحل، وإنما هو تنظيم القراءة. والمهم في ختام هذه المرحلة أن إياد الجوقدار يأتي بفياض الشيزري إلى بيت حسيبة ليلجئه من مطاردة الحكومة. وإثر ذلك يصرع الشهبندر، وتبدأ المرحلة التالية:

4 ـ المرحلة الرابعة: حسيبة ـ فياض:

بموت حمدان خرجت حسيبة من شرنقته ومن شرنقة صياح، فإذا بفياض لاجىء في الفرنكة التي آوت صياح يوماً. وفياض يعزف الناي وينكأ جراح

حسيبة ويوقظ كوامن جبل القلمون فيها، فتنهي عزلته في ملجئه. وفي اجتماع الثلاثة: الأم والبنت والرجل، ينمو حب المرأتين له، وهو يحدثهما عن نشأته في شيزر وقلعتها وتبنّي روجيه وماتيلد له ودراسته في باريس وولعه بفرنسا هناك ومقته لها هنا في الوطن، كذلك يحدثهما عما آل إليه من يأس مما يدور في البلاد، وهو المتهم أيضاً بقتل الشهبندر

لقد أحبته حسيبة إذن. وفي مونولوجاتها الداخلية لقبر حالدية يأتي دوماً تحذير هذه من حب الرجال الصغار. وفجأة يطلب فياض يد ريب من أمها، فتنفتح لعلم النفس كوة كما انفتحت في رواية (ملكوت البسطاء) كوة على نشأة يونس المدلل وعجزه عن افتراع حبيبة، أو كما انفتحت في هذه الرواية أيضاً كوة على اغتصاب حبيبة على يد ساء.

يصدم حسيبة طلب فياض فيرحل، وينشب صراع الأم والبنت حتى تصادر حبها وتعيد فياض وتزوجه من زينب. وتعرض الكوة العلمنفسية بانفعالات حسيبة وهي تتابع أصوات العروسين في مخدعهما، وفي صلواتها المبتورة، ولوبانها من جامع إلى جامع، وفي شللها وصفعة شيخ البحرة. وينتهي ذلك بمعافاتها ومتابعتها المشوار، فتقود فياض (السياسي الصحفي الخائب) إلى مملكة الجوقدار ليفتح دكان حمدان. وينصاع فياض ويحاول ثماني سنوات أن ينخرط في عالم الدكنجي، ويمضي إلى دروس الشيخ عبد الكريم في جامع السباهي، ويلبس القمباز منشداً موت فياض القديم، لكن الدكان يفلس على يده، والقراءة تناديه إلى (فتوح الشام) للواقدي، بانتظار ظهور منصور الذي كان معه في جريدة الصرخة.

وكما نادى مصطفى العريبدي والدَ حسيبة إلى فلسطين، ينادي منصور هذا الثائر المنتظر: فياض الشيزري. وكما مضى صياح سرّاً يمضي فياض مجدداً لعبة العتمة والضوء، لعبة الظهور والاختفاء، والزمن هذه المرة هو حرب 1948، والصراع في فلسطين جليّ، أما في الشام فكل شيء يختلط.

إنها الخديعة الثانية أو الهزيمة الثانية لحسيبة. لكن حسيبة ستنتصر على فعل فياض، وهي السنديانة، أما اللبلابة زينب فتطيشها الصدمة، وتطرد أمها من الفرنكة، وتعتزل بكماء وملتاثة. ولن ينفع فيها أن تجوب حسيبة الجوامع وتلجأ إلى الشيخ حمزة، وتندسّ بين اللاجئات إليه لتبحث عن النور الكامن في القلب. فلا النور ينبثق لحسيبة، ولا زينب تتعافى، ويظل دويُّ صرختها بأمها يتردد: أنت من جعل صياح يهرب، وفياض يهرب مثله، لكنك لن تهربي هشام.

لقد تهاوى الصنم الفياضي في حسيبة فيما كانت زينب تراقب تساقط فياض الباريسي أمام فياض الدكنجي، قبل رحيله. وبعد حين يتناهى إلى حسيبة أن فياض قد عاد من حرب 1948 مهزوماً، وأنه في الشام خجل لا يريد رؤية أحد. أما زينب التي قرأت كتابة فياض على هوامش الواقدي أن الصليبين قد أقاموا مائة وخمس وثمانين سنة، فكم يقيم اليهود، أما زينب فقد لبثت في وحشة هبلها.

ولسوف يحمل الجزء الثاني من رواية (التحولات) اسم فياض عنواناً له. كما سيحمل الجزء الثالث اسم هشام. وهكذا سيتابع هذان الجزءان تحولات هذين الرجلين أساساً، فيما يتابع ما تبقى من الجزء الأول تحولات حسيبة في المرحلة الأخيرة.

5 ـ المرحلة الأخيرة: حسيبة ـ هشام:

منذ تلامح الاستقلال عكف فياض على القراءة معلناً فشله في أن يكون مارسمت له حسيبة. وفي ومضة الاستقلال يروي لنا السارد صدى آخر عبر منام أبي منير ورؤيته عودة المخلّص المنتظر، كما يروي السارد معجزة الطفلة المسيحية ـ القديسة الصغيرة.

تلك هي عودة طريق القوافل إلى مدن الواحات، بالحضارة الغربية، كما تحمل دلالة الاستقلال في الحلم والمعجزة وقراءة التاريخ. لكن السنوات تعجل إلى هزيمة 1948 وضياع فلسطين، فتكتشف حسيبة في مستهل هذه المرحلة

أنها أخطأت حين اعتمدت على الذكور (صياح ـ حمدان ـ فياض) فقررت ألا تنتظر أحداً، لا ذكراً ولا حلماً ولا معجزة، وهتفت: أنا من سيرفع الراية، أنا عائلة الجوقدار.

هكذا شرعت بتشييد أسطورتها في مملكة الجوارب، فمضت إلى مريم التي تعمل وابنتها وداد في حلّ ربطات الغزل. ولم تلبث أن اقتنت الآلة اليدوية للحل، وبدأ صوت الدودودو.. الذي سيغدو آخر لازمة في الرواية. وسرعان ما بات لحسيبة من تشغلهن في بيوتهن لحسابها. وسرعان ما أخرجت الآلة زينب إلى لوثة ـ قناعة أخرى. ولأن حسيبة تسابق الزمن وطموحها، تبيع بيت المرحومة خالدية وتشتري بثمنه آلتين جديدتين. ومن الأرباح تشتري آلة فآلة. وحين تكتشف أن من يؤمّن لها الغزل (أبو سعيد القصبجي) يثري من وساطته، تتجاوزه وتمضي إلى باب شرقي بنفسها، على وقع الانقلاب العسكري الأول الذي تسميه أوصافه في الرواية وركام المعلومات من اتفاقية التابلاين إلى اتفاقية رودس: إنه حسني الزعيم.

وهو إذن عهد الانقلابات العسكرية قد بدأ، وحسيبة تفتح دكان حمدان، وتبدل محتوياته القديمة، وتغذّ الخطى حتى لتحول أبا سعيد القصبجي إلى واحد من موزعي جوارب الجوقدار. غير أن حسيبة الغارقة في مملكتها لا تتبصّر فيما حولها، فيما يكمن أبو سعيد للعهد الجديد الذي يدفع بعائلات وطبقات جديدة في مدن الواحات. ومن هذه الاندفاعة يكون ظهور صناعات جديدة تأتي على القديمة. ها هنا يخرج أبو سعيد من مكمنه ملاقياً الآلات الكهربائية التي تحل محل الآلات اليدوية. وتكتشف حسيبة متأخرة عزوف الناس عن جوارب الجوقدار، وتصم عن حثّ أبي مصطفى النويلاتي لها على تبديل آلاتها والاستغناء عن الشغالات. فيما تعيش ما تسمّيه الرواية بالتكيّس الجوقداري، وتتمسّك بالحائل الإنساني دون الاستغناء عن الشغالات، وإذا بهنّ يعدن الآلات إليها، فيتفاقم ما في زينب، وتعيش حسيبة صدمتها الجديدة، ما قبل الأخيرة.

أما الصدمة الأخيرة فتتوج نهاية الرواية، حيث يبدو كأنّما بدأ الكاتب رواية جديدة، إذ يظهر زيدان فجأة، ونتعرف على القبضاي المهرب الشرس في قريته، وعلى الأجودان محمود الشهير بيطشه وكرمه.

وكما كانت لصياح أسطورته (أبو نوفل) فلزيدان أسطورته. فهو ينجو من كمين الأجودان له ويقتل عسكرياً ثم يقتل محمود نفسه وعسكرياً عندما يهاجمانه، ويلجأ إلى صديق فياض وإياد (الوزير خليل) فينجو من الإعدام إلى ثلاث سنوات من السجن. وحين تنتهي يتخفى في دمشق هرباً من الثأر ويعمل فوالاً.

كل ذلك يسبق لقاء زيدان بهشام الذي سيكتشف في دكان الفوال مخبأ للسلاح. ومن بعد وقد توطد ما بين الفتى وزيدان سيهرّب الفتى ذلك السلاح إلى سقيفة البيت، حتى إذا اكتشفته حسية، فرّ هشام كما سيفرّ من المدرسة الشرعية، وعلى فراره وصوت الدودوودو الكاذب تنقفل الرواية، وزينب غارقة في وهمها وحسيية فاغرة.

* * *

لقد توخّت هذه القراءة أن تفصّل وأن تجادل، ليس فقط لأن (حسيبة) فاتحة ثلاثية (التحولات)، وبالتالي ليس فقط لأن هذه الثلاثية أهم ما قدم خيري الذهبي، بل أيضاً لأن هذه الثلاثية جاءت في سياق العقد الأخير للرواية العربية، وفي سورية خاصة، حيث تواترت الروايات المفردة أو الثنائية لهاني الراهب وفواز حداد ونهاد سيريس وسواهم، وهو السياق الذي جاءت فيه روايتي (مدارات الشرق) بأجزائها الأربعة، وطلعت عبره أسئلة الرواية والتاريخ، أسئلة الوثيقة والتناص وتعددية اللغات والأصوات والتراث السردي، وإعادة قراءة ما كان في الأمس القريب أو البعيد قراءة نقدية تتوخى المساهمة في قراءة الحاضر والمستقبل. وسواء أصابت القراءة فيما أخذته على (حسيبة) أم أخطأت، فهذه الرواية خطوة هامة في ذلك السبيل.

الفهرس

مقدمة	٥
القسم الأول: رسوم	٧
(١) الراهن والتاريخ خلال قرن	٩
(٢) المشهد الروائى : الحاضر والمستقبل	٤٥
(٣) حين تبدع الرواية تاريخاً وأسطورة	٥٧
(٤) عبد الرحمن منيف :	٦١
(٥) حنا مينه : البحار العجوز الشاب	٧٥
(٦) غادة السمان : ومغامرة الحداثة	٨٣
القسم الثانى: قراءات	٨٩
(١) فيصل خرتش : موجز تاريخ الباشا الصغير	٩١
(٢) أسامة غنم : ذلك الربيع	١٠١
(٣) على عبد الله سعيد : اختبار الحواس	١٠٩
(٤) أميمة الخش : الرواية والمرافعة الروائية	١٢١
(٥) أديب نحوى : آخر من شبّه لهم	١٣١
(٦) جمال الغيطاني: خلسات الكرى	١٣٩
(٧) حيدر حيدر : شموس الغجر	١٤٥
(٨) غادة السّمان : الرواية المستحيلة	١٥١
(٩) خيرى الذهبى : حسيبة	١٥٧

من قائمة الإصدارات الأدبية

رواية .. قصة

العنوان	المؤلف
ليلة العشق والدم	إبراهيم عبد المجيد
حمدان طليقاً	أحمد عمر شاهين
تباريح الوقائع والجنون	إدوار الخراط
رفرفة الأحلام الملحية	إدوار الخراط
مخلوقات الأشواق الطائرة	إدوار الخراط
لا أحد يحبك	أماني فهمي
دنا فتدلى (من دفاتر التدوين ٢)	جمال الغيطاني
مطربة الغروب	جمال الغيطاني
دموع إيريس	حسني لبيب
أحزان رجل لا يعرف البكاء	خالد غازي
الحب والتتار	خالد عمر بن ققه
أيام الفزع في الجزائر	خالد عمر بن ققه
يومية هروب	خيري عبد الجواد
مسالك الأحبة	خيري عبد الجواد
العاشق والمعشوق	خيري عبد الجواد
حرب أطاليا	خيري عبد الجواد
حرب بلاد نعم	خيري عبد الجواد
حكايات الديب رماح	خيري عبد الجواد
الطريق والعاصفة	رأفت سليم
في لهيب الشمس	رأفت سليم
اركبوا دراجاتكم	رجب سعد السيد
أنا كنده	كيروجا ترجمة : رزق أحمد
سيرة عربة الجسر	سعد الدين حسن
شجرة الخلد	سعد القرش
شهقة	سعيد بكر
أيام هند	سيد الوكيل
الممنوع من السفر	شوقي عبد الحميد
الدميرة	د.عبد الرحيم صديق
جسد في ظل	عبد النبي فرج
الفوز للزمالك والنصر للأهلي	عبد اللطيف زيدان
ليس هناك ما يبهج	عبده خال
لا أحـــــد	عبده خال
صعيدي صُح	د. عزة عزت
الشاعر والحرامي	عزت الحريري
في انتظار ما لا يتوقع	عصام الزهيري
إيمارو	د. علي فهمي خشيم
تحولات الجحش الذهبي	لوكيوس ابوليوس ترجمة د.علي فهمي خشيم
سراديب	عفاف السيد
الزجاج المكسور	د . غبريال وهبه
ينابيع الحزن والمسرة	فتحي سلامة
يوميات عابر سبيل	فيصل سليم التلاوي
وتر مشدود	قاسم مسعد عليوة
خمرات أنثوية	قاسم مسعد عليوة
حب وطلال	كوثر عبد الدايم
ترانزيت	ليلى الشربيني
مشوار	ليلى الشربيني
الرحيل	ليلى الشربيني
رجال عرفتهم	ليلى الشربيني
الحلم	ليلى الشربيني
النغم	ليلى الشربيني
الخرابة 2000	محمد الشرقاوي
كوميديا الإنسجلم	محمد بركة
أشياء لا تموت	محمد صفوت
إلحاح	محمد عبد السلام العمري
بعد صلاة الجمعة	محمد عبد السلام العمري
الخروج إلى النبع	محمد قطب
رشفات من قهوتي الساخنة	محمد محي الدين
الحبيب المجنون	د. محمود دهموش
صدق بدون نجوم	د . محمود دهموش
الهروب مع الوطن	ممدوح القديري
نسيج الأسماء	منتصر القفاش
ثلاث حقائب للسفر	منى برنس
حافة الفردوس	نبيل عبد الحميد
ديسمبر الدافئ	هدى جاد
خلف النهاية بقليل	وحيد الطويلة
فرد حمام	يوسف فاخوري

شعر ..

العنوان	المؤلف
أول الرؤيا	إبراهيم زولي
رويدا باتجاه الأرض	إبراهيم زولي
قصائد حب من العراق	البياتي وآخرون
بدلاً من الصمت	درويش الأسيوطي
من محصول الزمن الرديء	درويش الأسيوطي
نائماً إلى جوار جثة يونسكو	رشيد الغمري
كلها نهاية الأرض	رفعت سلام
الألوان ترتعد بشراهة	شريف الشافعي
صلاة المودع	صبري السيد
دنيـــا تناديـنا	طارق الزياد
تلف	ظبية خميس
البحر. النجوم. العشب في كف واحدة	ظبية خميس
كتاب الأمكنة والتواريخ	عبد العزيز موافي
حواديت لفندي	عصام خميس
سيرة الماء	د . علاء عبد الهادي
راتب الألفة	علوان مهدي الجيلاني
إضاءة في خيمة الليل	علي فريد
نصف حلم فقط	عماد عبد المحسن
عطر النغم الأخضر	عمر غراب
سراب القمر	فاروق خلف
إشارات ضبط المكان	فاروق خلف
أوراق مسافر	فيصل سليم التلاوي
إذهب قبل أن أبكي	د . لطيفة صالح
الغربة والعشق	مجدي رياض
مشاعر محجبة	محسن عامر
غربة الصبح	محمد الفارس
ونّس	محمد الحسيني
ليالي العنقاء	محمد محسن
العجوز المراوغ يبيع أطراف النهر	نادر ناشد
هذه الروح لي	نادر ناشد

مسرح ..

العنوان	المؤلف
هذه الليلة الطويلة	د.أحمد صدقي الدجاني
اللعبة الأبدية (مسرحية شعرية)	محمد الفارس
مملكة القرود	محمود عبد الحافظ

دراسات ..

العنوان	المؤلف
هاجس الكتابة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
تحديات عصر جديد	د . أحمد إبراهيم الفقيه
حصاد الذاكرة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
الوقوف على الأمية عند عرب الجاهلية	أحمد الأحمدين
قراءة المعاني في بحر التحولات	أحمد عزت سليم
ضد هدم التاريخ وموت الكتابة	أحمد عزت سليم
اللغة والشكل	أمجد ريان
المثقفون العرب والتراث	جورج طرابيشي
ثقافة النابتة	حاتم عبد الهادي
المثل الشعبي بين ليبيا وفلسطين	خليل إبراهيم حسونة
أدب الشباب في ليبيا	خليل إبراهيم حسونة
العنصرية والإرهاب في الأدب الصهيوني	خليل إبراهيم حسونة
أباطيل الفرعونية	سليمان الحكيم
مصر الفرعونية	سليمان الحكيم
البعد الغائب : نظرات في القصة والرواية	سمير عبد الفتاح
رواد الأدب العربي في الصومال	شعيب عبد الفتاح
الكتابة المشروع	شوقي عبد الحميد
رحلة الكلمات	د . علي فهمي خشيم
بحثاً عن فرعون العربي	د . علي فهمي خشيم
أعلام من الأدب العالمي	علي عبد الفتاح
همنجواي حياته وأعماله الأدبية	د . غبريال وهبة
زمن الرواية : صوت اللحظة الصاخبة	مجدي إبراهيم
في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع	محمد الطيب
الجات والتبعية الثقافية	د. مصطفى عبد الغني
أدب الطفل العربي بين الواقع والمستقبل	ممدوح القديري
الرواية العربية : رسوم وقراءات	نبيل سليمان

بالإضافة إلى : كتب متنوعة : سياسية – قومية – دينية – معارف عامة – تراث – أطفال .
خدمات إعلامية وثقافية (اشتراكات) : ملخصات الكتب – وثائق – النشرة الدولية – دراسات عربية – معلومات – ملفات صحفية موثقة.

هذا الكتاب

لا تفتأ الشكوى تعلو من مفارقة نقدنا للمنقود : إبداعات بلا غطاء نقدي ، ونقد يتحدث فيتعالى وهو يتقفّى الآخر . ولعل ما هو أكثر جدية وإلحاحاً من ذلك ؛ يقوم في النقد التطبيقي .

وفي هذا الكتاب يواصل الروائي والناقد نبيل سليمان مساهماته المتميزة من أجل الوصال المنشود بين الناقد والمنقود . فبعد كتبه المعروفة (حوارية الواقع والخطاب الروائي -- وعي الذات والعالم - فتنة السرد والنقد - مساهمة في نقد النقد الأدبي) وسواها في نقد الرواية أو نقد النقد ، يقدم نبيل سليمان في هذا الكتاب رسومه لقضايا الرواية والراهن والتاريخ والأسطورة والمرافعة وترجيع الحداثي والتقليدي، وذلك عبر قراءة تجارب أو نصوص لعبد الرحمن منيف وحنا مينه و غادة السمان وجمال الغيطاني وواسيني الأعرج وسواهم من الكتّاب المخضرمين والجدد ، مما يؤمل معه أن يكون هذا الكتاب تعبيراً عن / ودعوة إلى العناق الحميم والخصيب - والخلافي - بين الكتّاب والقراء والنقاد .

الناشر

